GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN MALEREI

VON

WILHELM LÜBKE

ZWEITER BAND

C. HABERT STUTTGART

21375
B I 5
43d.

GESCHICHTE

DER

ITALIENISCHEN MALEREI.

GESCHICHTE

DER

ITALIENISCHEN MALEREI

VOM VIERTEN BIS INS SECHZEHNTE JAHRHUNDERT

VON

WILHELM LÜBKE.

ZWEITER BAND.

MIT 137 ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

H.S.C. BIBLIOTHEK COBURG

STUTTGART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

INHALT.

Drittes Buch.

Die Hochrenaissance.

Erstes Kapitel. Seite

Die Kultur der italienischen Hochrenaissance 1 — 32

Zweites Kapitel.

Lionardo da Vinci . 33 — 81

Drittes Kapitel.

Michelangelo Buonarroti 82 — 153

Viertes Kapitel.

Die übrigen Florentiner 154 — 210

Fünftes Kapitel.

Rafael's Jugend . 211 — 257

Sechstes Kapitel.

Rafael unter Julius II. 258 — 298

Siebentes Kapitel.

Rafael unter Leo X. 299 — 358

Achtes Kapitel.

Schüler und Nachfolger Rafael's 359 — 392

Neuntes Kapitel.

Die Sienesen . 393 — 415

Zehntes Kapitel.

Seite

Correggio . 416—442

Elftes Kapitel.

Lombarden und Piemontesen 443—482

Zwölftes Kapitel.

Die Venezianer . 483—570

Dreizehntes Kapitel.

Die Maler des venezianischen Festlandes 571—632

Anhang.

Nachträge zum I. und II. Band 633—634

Verzeichniss der Abbildungen.

Fig.
1. Madonna aus der Verkündigung, wahrscheinlich von Lionardo. Uffizien. Seite 40.
2. Anbetung der Könige, von Lionardo. Uffizien. 43.
3. Madonna von Lionardo, in S. Onofrio. Rom. 45.
4. Vierge aux rochers, von Lionardo. Paris. 50.
5. Vierge au basrelief, von Lionardo. 52.
6. Lucrezia Crivelli, von Lionardo. Louvre. 54.
7. Das h. Abendmahl, von Lionardo. Mailand. 56.
8. Christuskopf, von Lionardo. Brera. 60.
9. Reiterkampf, von Lionardo. 64.
10. Madonna mit der h. Anna, von Lionardo. Louvre. 69.
11. Selbst-Porträt Lionardo's. Turin. 76.
12. Handzeichnung von Lionardo. Uffizien. 78.
13. Heil. Familie, von Michelangelo. Uffizien. 89.
14. Karton der badenden Soldaten, von Michelangelo. Holkham Hall. 91.
15. Decke der Sixtinischen Kapelle, von Michelangelo. 99.
16. Gottvater, von Michelangelo. Sixtina. 101.
17. Schöpfung Adams, von Michelangelo. Sixtina. 103.
18. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, von Michelangelo. Sixtina. 104.
19. Die Sündfluth, von Michelangelo. Sixtina. 106.
20. Der Prophet Jeremias, von Michelangelo. Sixtina. 109.
21. Sibylla Erythraea, von Michelangelo. Sixtina. 110.
22. Prophet Daniel, von Michelangelo. Sixtina. 111.
23. Gruppe der Vorfahren Christi, von Michelangelo. Sixtina. 113.
24. Gruppe der Vorfahren Christi, von Michelangelo. Sixtina. 114.
25. Dekorative Figuren, von Michelangelo. Sixtina. 117.
26. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtina. 125.
27. Kreuzabnahme, von Daniele da Volterra. Rom. 142.
28. Auferweckung des Lazarus, von Seb. del Piombo. London. 147.
29. Weibliches Bildniss, von Seb. del Piombo. Uffizien. 151.
30. Madonna, von Fra Bartolommeo. Lucca. 160.
31. Thronende Madonna, von Fra Bartolommeo. Uffizien. 164.
32. Erster Entwurf zu Fig. 31. Uffizien. 165.

Fig.
33. Darstellung im Tempel, von Fra Bartolommeo. Wien. 168.
34. Pietà, von Fra Bartolommeo. Galerie Pitti. 170.
35. Die h. Dreifaltigkeit, von M. Albertinelli. Florenz. 173.
36. Wunder des h. Philippus Benizzi, von A. del Sarto. Annunziata. 185.
37. Taufe Christi. Von Andrea del Sarto. Scalzo. 188.
38. Gefangennahme Johannes des Täufers, von A. del Sarto. Scalzo. 190.
39. Thronende Madonna, von A. del Sarto. Uffizien. 191.
40. Disputà, von A. del Sarto. Galerie Pitti. 192.
41. Caritas, von Andrea del Sarto. Louvre. 195.
42. Studienkopf, von Andrea del Sarto. 204.
43. Heimsuchung, von Pontormo. Annunziata. 207.
44. Studie Rafael's zur Krönung der Madonna. Lille. 216.
45. Entwurf zu einer Madonna, von Rafael. Frankfurt. 219.
46. Sposalizio, von Rafael. Brera. 225.
47. Fresko Rafael's in S. Severo. Perugia. 230.
48. Entwurf zu einer Madonna, von Rafael. Oxford. 235.
49. Madonna, von Rafael. Bridgewater Galerie. 237.
50. Studien zur Madonna im Grünen, von Rafael. Albertina. 239.
51. Madonna del Cardellino, von Rafael. Florenz. 240.
52. Studie zur Madonna del Cardellino, von Rafael. Oxford. 241.
53. Rafael's belle jardinière. Louvre. 242.
54. Studie zur belle jardinière, von Rafael, beim Herzog von Aumale. 243.
55. Madonna Canigiani, von Rafael. München. 244.
56. Studie zur Madonna Canigiani. Louvre. 245.
57. Rafael's Selbstporträt. Uffizien. 247.
58. Erste Studie zur Grablegung, von Rafael. Louvre. 250.
59. Spätere Studie zur Grablegung, von Rafael. Oxford. 252.
60. Grablegung, von Rafael. Galerie Borghese. 254.
61. Rafael's Disputà. Vatikan. 260.
62. Rafael's Parnass. Vatikan. 266.
63. Rafael's Schule von Athen. Vatikan. 268.
64. Madonna di Fuligno, von Rafael. Vatikan. 281.
65. Madonna del Pesce, von Rafael. Madrid. 283.
66. Die h. Cäcilia, von Rafael. Bologna. 284.
67. Die Vision Ezechiel's, von Rafael. Galerie Pitti. 286.
68. Porträt Julius II., von Rafael. Uffizien. 288.
69. Heliodor's Vertreibung aus dem Tempel, von Rafael. Vatikan. 290.
70. Die Messe von Bolsena, von Rafael. Vatikan. 292.
71. Attila vor Rom, von Rafael. Vatikan. 294.
72. Der Brand im Borgo, von Rafael. Vatikan. 302.
73. Die Sibyllen Rafael's. Sta. Maria della Pace. 307.
74. Aus den Loggien des Vatikans, von Rafael. 309.
75. Vertreibung aus dem Paradiese, von Rafael. Loggien des Vatikans. 310.
76. Moses, die Gesetzestafeln bringend, von Rafael. Loggien. 311.
77. Der Fischzug Petri, von Rafael. 316.
78 Uebergabe der Schlüssel an Petrus, von Rafael. 318.

Fig.
79. Halle der Farnesina, von Rafael. 326.
80. Aus den Psychebildern Rafael's. Farnesina. 327.
81. Aus den Psychebildern Rafael's. Farnesina. 328
82. Leo X., von Rafael. Galerie Pitti. 339.
83. Jünglingsporträt von Rafael. Louvre. 342.
84. S. Michael, von Rafael. Louvre. 345.
85. Kreuztragung, von Rafael. Madrid. 349.
86. Madonna, von Giulio Romano. Dresden. 363.
87. Bacchus und Ariadne, von G. Romano. Palazzo del Te. 368.
88. Diomed, von G. Romano. Schloss zu Mantua. 371.
89. Madonna, von Bagnacavallo. Dresden. 376.
90. Auferweckung des Lazarus, von Garofalo. Ferrara. 383.
91. Thronende Madonna, von Dosso Dossi. Ferrara. 388.
92. Geburt Mariä, von G. del Pacchia. Siena. 396.
93. S. Benedikt's Einkleidung, von Sodoma. Monte Oliveto. 399.
94. Alexander's Vermählung mit der Roxane, von Sodoma. 402.
95. Kopf der Roxane, von Sodoma. 403.
96. Die Entzückung der h. Katharina, von Sodoma. Siena. 405.
97. S. Vittorio, von Sodoma. Siena. 406.
98. Darstellung Mariä im Tempel, von Peruzzi. S. Maria della Pace. 413.
99. Madonna mit dem h. Franziskus, von Correggio. Dresden. 419.
100. Verlobung der h. Katharina, von Correggio. Louvre. 422.
101. Aus Correggio's Kuppelfresken in S. Giovanni zu Parma. 427.
102. Madonna della Scodella, von Correggio. Parma. 434.
103. Jupiter und Antiope, von Correggio. Louvre. 437.
104. Madonna, von Andrea Solario. Brera. 448.
105. Christus unter den Schriftgelehrten, von Luini. London. 451.
106. Madonna, von Luini. Brera. 453.
107. Vermählung der Madonna, von Luini. Saronno. 457.
108. Johannes, aus Luini's Passion. Lugano. 459.
109. Verlobung der h. Katharina, von G. Ferrari. Dom zu Novara. 465.
110. Unterer Theil des Martyriums der h. Katharina, von G. Ferrari. Brera. 468.
111. Beschneidung, von G. Ferrari. S. M. delle Graziè. 471.
112. Oberer Theil der Himmelfahrt Mariä, von G. Ferrari. Vercelli. 474.
113. Altartafel Giorgione's zu Castelfranco. 489.
114. Sogenannte Familie Giorgione's. Venedig. 494.
115. Die Astrologen, von Giorgione. Wien. 497.
116. Das Concert, von Giorgione. Galerie Pitti. 499.
117. Heilige Familie, von Palma Vecchio. Wien. 502.
118. Heil. Barbara, von Palma Vecchio. Venedig. 504.
119. Madonna, von Tizian. Uffizien. 521.
120. Madonna mit dem Kaninchen, von Tizian. Louvre. 524.
121. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Palazzo Borghese. 530.
122. Ruhende Venus, nach Tizian. Dresden. 535.
123. Die „Bella“ Tizian's. Galerie Pitti. 539.
124. Die Grablegung Christi, von Tizian. Louvre. 544.

Fig.
125. Die Familie Pesaro vor der Madonna, von Tizian. S. Maria de' Frari. 547.
126. Petrus Martyr, von Tizian. 550.
127. Jupiter und Antiope, von Tizian. Louvre. 559.
128. Tizian's Selbstporträt. Berlin. 564.
129. Der reiche Prasser und der arme Lazarus, von Bonifazio. Venedig. 566.
130. Thronende Madonna, von G. dai Libri. Verona. 579.
131. Verkündigung, von Pellegrino da S. Daniele. Venedig. 589.
132. Disputation der h. Katharina, von Pordenone. Piacenza. 599.
133. Thronende Madonna, von Romanino. Brescia. 608.
134. Krönung Mariä, von Moretto. Brescia. 614.
135. S. Justina, von Moretto. Wien. 617.
136. Votivbild, von Moretto. Berlin. 619.
137. Heilige Familie, von L. Lotto. Uffizien. 629.

DRITTES BUCH.

DIE HOCHRENAISSANCE.

(Von c. 1500 — c. 1550.)

Erstes Kapitel.

Die Kultur der italienischen Hochrenaissance.

Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts schickt sich die Kunst in Italien an, den Gipfel der Vollendung zu ersteigen. Die Malerei geht von dem durchgebildeten Naturalismus, mittelst dessen sie fast ein Jahrhundert lang daran gearbeitet hatte, sich die ganze Welt der Erscheinungen zu unterwerfen, zu jener hohen freien Idealität über, in welcher alles Einzelne zu stilvoller Grösse geadelt wird. Sie erreicht dies Höchste durch die angespannte Thätigkeit einer Reihe der grössten Meister, neben welchen selbst die bedeutendsten unter den Vorgängern in zweite Linie zurücktreten müssen. Diese Entwicklung reicht bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, an einzelnen Orten selbst noch über diese Zeit hinaus. Alles was innerhalb dieses Zeitraums geschaffen wurde, ist wie mit dem glänzenden Wiederschein eines höheren Daseins geweiht. Man erkennt, dass die gesammelte geistige Kraft der Nation in diesen Schöpfungen ihren vollkommensten Ausdruck gefunden hat.

Wo irgend wir sonst in der Geschichte einem hohen künstlerischen Aufschwung begegnen, pflegt derselbe das Ergebniss eines kraftvollen politischen Lebens, eines in Gesundheit blühenden Volksthums zu sein. Anders im Cinquecento Italiens. Erwägen wir die damaligen politischen Verhältnisse des Landes, vor Allem die sittlichen Zustände des öffentlichen Lebens, so gewinnen wir den Eindruck, dass die farbenglühende Wunderblume jener Kunst aus dem giftgeschwängerten Boden eines moralischen Sumpfes emporsteigt. Unser Staunen wächst, wenn wir gewahren, dass diese Kunst im Ganzen und Grossen, mit ver-

schwindenden Ausnahmen, in dem frischen Farbenreiz, in der würzigen Reinheit ihres Duftes keinen Hauch von jener Fäulniss verräth. So erwächst uns denn die Aufgabe, den tieferen Gründen dieser Erscheinung nachzuspüren.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war so ziemlich der letzte Rest mittelalterlicher Städtefreiheit in Italien verschwunden. Aber auch die ansehnliche Zahl kleinerer Gewalthaber, welche sich, namentlich in Oberitalien und der Romagna sowie in Umbrien, Herrschaften gebildet hatten, waren zu Gunsten grösserer Territorien mit allen Mitteln von List und Gewalt beseitigt worden. Eine der letzten Massenvertilgungen der kleineren Tyrannen wurde durch Cesare Borgia in Scene gesetzt, als dieser rücksichtslose Würger seine Condottieri nach Sinigaglia lockte und Alle auf einen Schlag erdrosseln liess. So ging aus den erbitterten Kämpfen um Macht und Einfluss eine Reihe von grösseren Staaten hervor, unter denen Venedig, Mailand, Florenz, Neapel und der Kirchenstaat die ersten Rollen spielten. Den letzteren in die Reihe der italienischen Staaten einzufügen, war schon seit Sixtus IV. die Politik der Päpste. Alexander VI. und sein ruchloser Sohn setzten diese Bestrebungen ausschliesslich in der Absicht fort, die Familie Borgia zu erhöhen, und kein Mittel, weder Gift noch Dolch, Verrath und Ueberfall jeder Art wurde von dem Oberhirten der Christenheit verschmäht, dieses schmachvolle Ziel zu erreichen. Als dann der energische Julius II. den päpstlichen Stuhl bestieg, nahm er die Politik der Borgia auf, bebte ebenfalls vor keiner Verrätherei und Gewaltthat zurück, hatte aber wenigstens die Entschuldigung, nicht dem schnöden Privatinteresse einer Familie, sondern, nach der Auffassung jener Zeit, der Kirche zu dienen. Aber während er den äusseren Glanz und die politische Machtstellung des Kirchenstaates auf's Höchste steigerte, zog er die rein geistige Macht der Kirche Dessen, der da gesagt hatte: Mein Reich ist nicht von dieser Welt, in den Strudel profaner Angelegenheiten, in den befleckenden Schlamm einer ruchlosen Politik hinein. So entstand jene Verquickung des Heiligen mit dem Profanen, welche der ferneren Entwicklung des Papstthums einen so verhängnissvollen Charakter aufgeprägt, einen grossen Theil der christlichen Welt zum Abfall gezwungen und sich mit den hochherzigen Einheitsbestrebungen der italienischen Nation in Todfeindschaft gesetzt hat. Erst in unseren Tagen sollte es den Italienern gelingen, unterstützt durch das gute deutsche Schwert, diese unheilvolle Verknüpfung zu lösen.

Die moralischen Schäden, welche aus jenen politischen Zuständen sich für die Nation ergaben, traten in allen Erscheinungen des Lebens zu Tage. In dem eigennützigen Kampf der einzelnen Staaten und Herrscher erlosch bis zum letzten Funken der nationale Gedanke, der Sinn für die Einheit, Freiheit und Grösse des Vaterlandes, der in Dante noch zu glühenden Zornesflammen emporgeschlagen war. Was früher dafür eine Art Ersatz geboten hatte, die leidenschaftliche Liebe zur Vaterstadt, einer der stärksten Antriebe bei den grossen Schöpfungen des Mittelalters, siechte ebenfalls dahin. Ebenso wenig gab es in dem damaligen Italien eine Anhänglichkeit an legitime angestammte Herrscherfamilien, da solche überhaupt nicht vorhanden waren, sondern die bestehenden Dynastieen sich durch Usurpation gebildet hatten. Man liess die einmal vorhandene Gewalt über sich ergehen, sank zu immer grösserer Stumpfheit und politischer Interesselosigkeit herab, und rächte sich für den Verlust der Selbständigkeit höchstens durch Schmähreden und Pasquille.

Noch bedenklicher litt der öffentliche Zustand dadurch, dass die einzelnen Staaten, um sich einander zu erwehren und an Macht zu überflügeln, zu Bündnissen mit auswärtigen Mächten sich gezwungen sahen. So wurde damals wiederum Italien von fremden Heeren verwüstet, und selbst Julius II., trotz seines Programms, die Fremden aus Italien zu vertreiben, konnte den Bündnissen mit auswärtigen Mächten nicht entgehen. Nichts ist verwirrender als das Schauspiel der stets von Neuem geknüpften und ebenso schnell verrätherisch gebrochenen Bündnisse, welches namentlich die Politik des damaligen Papstthums darbietet. Dies ränkevolle Spiel voll Tücke und Arglist ging mit jeder Art Blutthat, mit Gift und Dolch Hand in Hand. Es giebt im damaligen Italien nirgends Treue und Glauben, nirgends Redlichkeit, nirgends Respekt vor geheiligten Verträgen. Meineid und Wortbruch sind die tägliche Nahrung dieser Politik. Der grösste Staatsmann der Zeit, Niccolò Macchiavelli, spricht von all diesen Dingen mit einer kühlen Ruhe, als ob sie sich von selbst verständen. Als Julius II., mit Zurücklassung seiner militärischen Begleitung, in Perugia, das sich ihm ergeben hatte, einzog, tadelte Macchiavelli den ruchlosen Tyrannen der Stadt, Giampolo Baglione, dass er nicht die Gelegenheit zu einer grossen That benutzt habe, deren Ruhm alle damit verbundene Schmach und Gefahr überragt haben würde. Dagegen verhehlt derselbe Macchiavell seine Bewunderung des Cesare Borgia nicht. Wie an der meisterhaften Exposition eines Dramas, wie an der harmonischen Schön-

heit eines Kunstwerks labt er sich an dem schaurigen Netz von Tücke, Arglist und Mord, in welches der blutdürstige Borgia seine Opfer verstrickt. Und doch, wer an die Gräuel der Baglionischen Bluthochzeit denkt, der mag es als ein nicht unverdientes Verhängniss betrachten, dass so viele kleinere Schlangen durch den Drachen Cesare unschädlich gemacht wurden. Man begreift aber, welche sittliche Verödung im Gemüthe eines Volkes einreissen muss, dem die begeisterte Liebe zum gemeinsamen Vaterlande, Treue und Glauben gegen Herrscher und Regierung, stolze Freude an der Blüthe des Staates mit dem letzten Reste politischer Selbstthätigkeit zu Grunde gegangen sind. Mit Recht bezeichnet schon Macchiavell das Papstthum als den Fluch des italienischen Volkes, da es durch seine politische Rolle die Nation um Einheit, Macht und Freiheit gebracht.

Aber noch unheilvoller wurde die Priesterherrschaft für den Geist der Nation, da sie denselben im tiefsten Grunde entsittlichte. Das frivole Spiel mit dem Heiligsten, die unglaubliche Lasterhaftigkeit der Priesterherrschaft, in welcher die Weltgeistlichen mit den Mönchen um den Preis der Ruchlosigkeit wetteiferten, hatte längst bei einem ohnedies sinnlich gearteten Volke die Religion zu roher Aeusserlichkeit entwürdigt. Zu Alexanders VI. Zeiten war Rom eine Banditenhöhle geworden, angefüllt von Meuchelmördern und Spionen. Als der Herzog von Gandia, des Papstes älterer Sohn, dem Ehrgeiz seines Bruders Cesare im Wege stand, und plötzlich durch nächtlichen Meuchelmord aus dem Wege geräumt wurde, bezeichnete die allgemeine Stimme Cesare als den Mörder. Frecher und offenkundiger würgte er den Gemahl seiner Schwester Lucrezia, wie er vorher den Lieblingskämmerer seines Vaters Pedro Caldes unter des Papstes eigenem Mantel erdolcht hatte. Daneben wüthete im Stillen das bekannte weisse Pulver der Borgia und räumte mit unheimlicher Sicherheit unter den Kardinälen auf, die sich nicht gefügig erwiesen. Als daher Alexander VI. plötzlich starb und mit ihm zugleich Cesare gefährlich erkrankte, war man allgemein überzeugt, dass sie aus Versehen ein Gift genommen, welches sie für Andere bestimmt hatten. Beim Anblick der grässlich entstellten Leiche, der schwarzangelaufenen aufgedunsenen Züge weideten, wie ein Geschichtsschreiber sagt, Tausende die hassentflammten Blicke an dem todten Drachen, der die Welt vergiftet hatte. Der Schlimmste aber lebte und würgte noch eine Zeit. Das Alles sind weltbekannte Dinge; aber man muss sie stets dem Gedächtniss erneuern, wenn es sich um eine richtige Vorstellung von jenen Zeiten handelt.

Nicht mehr so gräuelvoll, aber nicht minder entsittlicht waren die Zustände Roms unter Julius II. und dem frivolen Lebemann Leo X., der mit Schmunzeln von der „einträglichen Fabel des Christenthums“ zu sprechen pflegte. Wir wollen für Julius II. Zeit nur das Zeugniss Michelangelo's aufrufen:

„Aus Kelchen lässt man Helm' und Lanzen schmieden,
Aus Kreuz und Nägeln Schwert und Schild; man hält
Nach Kannen feil dein Blut, o Herr, für Geld;
In Rom muss deine Langmuth selbst ermüden.

Nie kehre bei uns ein! wärst du hienieden,
Der Blutpreis stiege bis zum Sternenzelt,
Selbst deine Haut verkaufte man der Welt!
Hier führt kein Weg zurück zu Heil und Frieden.“

Unter Leo X. vollends wurde der Vatikan eine Schaubude für Possenreisser, Komödianten und Tänzer, und die Wände widerhallten von wieherndem Gelächter über die gemeinen Spässe und Zoten der päpstlichen Schaubühne. War es doch ein Kardinal, der durch seine Verbindung mit Rafael berühmt gewordene Bibbiena (Bernardo Dovizi), der eine der beliebtesten damaligen Komödien, die Calandra geschrieben hatte, welche Leo X. bei Anwesenheit der Marchesa Isabella Gonzaga im Vatikan aufführen liess. Der edlen Fürstin gefiel das Stück dermassen, dass sie es später auf ihrer Bühne in Mantua wiederholen liess. Gewiss ein merkwürdiges Zeugniss von dem freien vorurtheilslosen Sinn jener Tage und zugleich von der sittlichen Integrität jener erlauchten Dame, deren kräftiger Geist zu den hochstehenden Erscheinungen jener goldnen Zeit gehört und, fern von aller Prüderie, im Gefühl ihrer Lauterkeit auch derben Cynismus zu ertragen vermochte. Der Dichter hat die Menächmen des Plautus dadurch noch zu überbieten gesucht, dass die zu fortwährenden Verwechslungen Anlass gebenden Zwillinge ein Bruder und eine Schwester sind, wodurch dann eine Reihe von Situationen herbeigeführt wird, wie sie sich possenhafter, aber auch unzüchtiger nicht denken lassen. Allerdings muss man stets die Verschiedenheit im Schicklichkeitsgefühl der einzelnen Zeiten im Auge behalten; aber in der Calandra handelt es sich um nichts als um grobe Unsittlichkeit und Alles wird mit einer cynischen Deutlichkeit und Frechheit ausgemalt, die dann doch ein schlimmes Licht auf die sittlichen Zustände werfen.

Und ein weiterer Blick auf die italienische Literatur jener Zeit wird dies Urtheil bestätigen. Wenn im 15. Jahrhundert die Literatur

durch ihre unmittelbare Anlehnung an klassische Vorbilder und durch die Aufnahme der lateinischen Sprache, in der man das Ausdrucksmittel für alles Höhere verehrte, einen einseitig gelehrten Zuschnitt erhalten hatte, gegen welchen sich freilich Einzelne, wie Lorenzo de' Medici zu Gunsten der Vulgärsprache und eines populäreren Inhalts auflehnten, so entwickelt sich bald nach dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine nationale Literatur von eigenthümlicher Mannigfaltigkeit und Ueppigkeit. Von der Lyrik mit den Tausenden von Sonetten und Madrigalen ist am wenigsten zu sagen, da in diesen eng begränzten Gattungen die Versuchung zu gezierter und geschraubter Ausdrucksweise zu nahe lag. Und doch ist hier schon die Meisterschaft in Beherrschung der Form bewundernswerth und beweist am besten, dass das formale Talent in den Italienern eine allen andern Nationen hoch überlegene Ausbildung erlangt hatte. Auch fehlte es nicht an einzelnen Dichtern, welchen, wie Serafino d'Aquila manches einfach Schöne im ächten Ton des Volkslieds gelang.

Zu diesen Ausnahmen darf man auch Vittoria Colonna und Michelangelo zählen. Hier ist wahre Empfindung, tief gesättigter Gedankengehalt, Adel der Seele und kräftiger Wohllaut des Ausdrucks. Für Vittoria wurde der frühe Verlust ihres ritterlichen Gemahls, Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, der Quell der Dichtung. Ein ächter Schmerz giebt ihr jene elegischen Klagen ein, die so ergreifend aus ihren Versen uns entgegentönen. Immer mehr wendet sie sich dann einer fast ascetischen Stimmung zu, die nur im Anschluss an das ewige Heil den Frieden findet. Einen ähnlichen Entwicklungsgang wie die von ihm innig geliebte Frau nimmt die verwandte Gemüthsstimmung Michelangelo's. Wie weiss er in seinen früheren Gedichten das Sehnen einer unerfüllt gebliebenen reinen Liebe zu schildern! Wir citiren nach der Uebersetzung von Sophie Hasenclever:

„Was treibt mich mit Gewalt zu deinen Füssen;
O weh mir Armen, wehe!
Da Bande nicht den freien Leib umwinden,
Kannst ohne Ketten du in Ketten schliessen,
Kannst ohne Hände du und Arme binden,
Wo werd' ich Schutz vor deinem Antlitz finden?“

Und wer wird nicht ergriffen von dem Ausdruck glühender Hingebung in dem schönen Sonett:

Was ist es, das die Seele mir entzündet?
Ahn' ich der Gottheit Glanz, die Strahlen krönen,

Sah ich auf Erden je ein Bild des Schönen,
Das meine Seele zitternd nachempfindet?

Blieb mir ein Himmelsstrahl, der nie erblindet,
Von jener Seligkeit, nach der mit Thränen
Sich die verbannten Menschenherzen sehnen,
Die niemals ganz aus dem Gedächtniss schwindet?

Das was ich fühl' und schau', das was mich leitet,
Ist nicht in mir, noch weiss ich wo es finden!
Zeig du es mir, denn seit ich Dich erschaue

Fühl ich, wie sich in meinem Busen streitet
Ein Ja und Nein, ein bittersüss Empfinden;
Gewiss Dein Auge ist es, holde Fraue.

So finden wir denn in der italienischen Lyrik jener Zeit neben manchem Erkünstelten und Geschraubten nicht selten den Ausdruck ächter Empfindung und tiefer Gedanken. Und es fehlte diesen Schöpfungen keineswegs an einer lebendigen Theilnahme der Zeitgenossen. Besonders galt dies bei dem erregbaren Naturell der Nation von den Vorträgen der Improvisatoren, denen man mit einer Begeisterung lauschte wie im Alterthum den homerischen Rhapsoden oder im Mittelalter den Gesängen der Troubadours. Von dem berühmtesten unter diesen Volksdichtern, Bernardo Accolti aus Arezzo, den man „l'Unico Aretino" nannte, wird uns berichtet, dass er namentlich am Hofe Leo's X. sowie am Urbinatischen in grossem Ansehen stand. Wenn sich die Kunde verbreitete, „der Einzige" werde singen, so schloss man alle Läden, Handel und Verkehr standen still, und die Menge strömte hin, ihn zu hören. Athemlos lauschten ihm Vornehme und Geringe, man stellte Wachen an die Thüren, um Störungen zu vermeiden, Beifallssalven begleiteten seine Worte, und die vornehmsten Prälaten drängten sich heran, ihn mit überschwänglichem Lob zu überschütten.

Und doch tritt ungleich glänzender das Epos in einer Reihe hochbegabter Dichter auf, und hier vor Allem erkennt man sowohl die Schwächen wie die Vorzüge der nationalen Phantasie. Es war kein einheimischer, sondern ein entlehnter Stoff, die französischen Sagen vom Kaiser Karl und seinen Paladinen, welche die italienische Dichtung zum Gegenstand nahm. Da aber die mittelalterliche Welt mit ihren feudalen Verhältnissen, mit Ritterlichkeit, Treue und Keuschheit den damaligen Italienern unendlich fern lag, so vermochten sie diese ganze Welt nur durch das Medium des Spottes und der Ironie zu

betrachten. So ergiebt sich denn ein subjectives Hervortreten des Dichters, der in souveräner Keckheit mit seinem Stoffe schaltet. Wieder ein Beweis von der frühen und starken Ausbildung des Individualismus in Italien. Am wenigsten bemerkt man diesen durchaus modernen Standpunkt bei Bojardo, der in seinem verliebten Roland zwar die bunte Phantastik dieser Märchen- und Sagenwelt in ihrem kaleidoskopischen Wechsel dem Auge vorführt, aber noch in ernsthafter Weise das Ritterthum mit seinen idealen Eigenschaften verherrlicht. Dagegen hatte schon Luigi Pulci in seinem Morgante maggiore den Ton schalkhafter Komik angeschlagen und in den Gestalten seines ungeschlachten Titelhelden und des noch ungeschlachteren Margutte ein possenhaftes Element eingeführt. Die ganze Frivolität der Renaissancekultur Italiens kichert aus seinem mit schlüpfrigen Scenen durchwebten Gedichte unverholen hervor, und nicht minder keck ist der Spott, den er mit den heiligsten Einrichtungen der Kirche treibt. Man kann das Sakrament der Taufe z. B. nicht boshafter verhöhnen, als es im achten Gesange geschieht, wo die heidnische Prinzessin Meridiana schleunigst sich taufen lässt, weil sie nur unter dieser Bedingung Olivier's Liebe erlangen kann. Was aber in diesen Dichtungen Liebe heisst, ist himmelweit entfernt von der edlen durchgeistigten Flamme, die wir darunter verstehen, ist ausschliesslich nur roher Sinnengenuss. Nicht minder frivol sind die Anrufungen Gottes, der Madonna und der Heiligen, mit welchen jeder Gesang beginnt, wie denn gleich der Anfang des ersten das Evangelium Johannis travestirt, und im zweiten sogar der für uns gekreuzigte höchste Jupiter („summo Giove, per noi crocifisso") angerufen wird, beiläufig eins der zahlreichen Zeugnisse für die wunderliche Vermischung christlicher und heidnischer Anschauungen. Man kann sich den Effekt solcher feierlicher Anrufungen, mit welchen der lascive Ton der nachfolgenden Geschichten oft den seltsamsten Contrast bildet, bei einer geistreichen, den kirchlichen Superstitionen längst entwachsenen Zuhörerschaft lebhaft vorstellen; man glaubt ihren Jubel zu hören, wenn Margutte sein Glaubensbekenntniss dahin abgiebt: „Il vero paternostro è il fegatello".

Die höchste Vollendung sollte diese Gattung der Epopöe in Ariost's Orlando furioso finden, der bekanntlich als Fortsetzung von Bojardo's Heldengedicht entworfen und ausgeführt wurde. Man darf an diese Werke nicht mit den Vorstellungen von Homer, oder von den Nibelungen herantreten; man darf von ihnen nicht die flammende Begeisterung, die weltentiefe Gedankenkraft, den erhabenen Ernst und

die religiöse Glut eines Dante verlangen. Ebenso wenig darf man ein ächtes Ritterthum voll romantischer Schwärmerei, darf man klar ausgeprägte und psychologisch durchgeführte Charaktere erwarten. Es sind üppig berauschende Bilder, in welchen mittelalterliches Ritterthum und Mönchswesen, antike Mythologie, griechische und römische Heroenwelt, christliche und heidnische Anschauungen, orientalische Feenmärchen und allegorische Gebilde bunt durcheinander wirbeln. Diese phantastische Welt zeigt uns der Dichter in der pikanten Beleuchtung eines durchaus modernen Geistes, der an nichts glaubt, mit Allem sein übermüthiges Spiel treibt, selbst die ernsten Vorgänge durch den Blitz schalkhaften Muthwillens zum übermüthigen Scherz umdeutet und einzig nur danach strebt, durch den Glanz der Schilderung, durch das neckische Spiel der Episoden, durch bezaubernde Lebendigkeit der Erzählung den Zuhörer zu fesseln, zu spannen und zu ergötzen. So darf dann auch im Sinne der Zeit das Schlüpfrige, Obscöne der Dichtung nicht fehlen; auch dies Element ist mit Künstlerhand geschickt eingestreut und erhält durch die wunderbare Anmuth der Form poetisches Bürgerrecht. Wer weiss nicht, wie schwächlich die Helden Ariost's gezeichnet sind, wie niedrig meist seine weiblichen Gestalten stehen, die fast nur sinnliche Begierden erregen, wenn sie nicht selbst als ungeschlachte Reckinnen sich in den Kampf stürzen, wie Bradamante und Marfisa; wer wird nicht zugeben müssen, dass keine tiefere Idee, kein höherer geistiger Gehalt in seiner Dichtung zu finden ist? Sie spiegelt aber so wie sie ist, den Geist der damaligen italienischen Kultur der höheren Stände, jene zügellose, nur auf sinnlichen Genuss gerichtete Tendenz, in welcher das grosse Streben einer Wiedergeburt des Lebens sich verloren hatte, weil alle ethischen Grundlagen durch die bodenlose Verderbtheit der Kirche und des Klerus systematisch aufgelöst und zu einem geistreichen Sybaritismus, einem frivolen ironischen Spiel mit dem Höchsten und Edelsten herabgekommen waren. Man braucht nur den 28. Gesang des Orlando furioso zu lesen, der von der Untreue der Weiber handelt, und man wird sagen müssen, dass man in den Dichterschöpfungen keiner Nation ähnlich Anrüchiges findet. Und doch ist und bleibt Ariost's Gedicht einer der glänzendsten Sterne am Himmel der neueren Poesie und kein Ohr wird sich dem bestrickenden Zauber dieser voll dahinrauschenden Oktaven entziehen können.

Kein Wunder, dass solchen Dichtungen das völlig parodistische Epos durch Berni und durch Folengo's „Orlandino" (1526) auf dem

Fusse folgte. Was wollte dagegen die steifbeinige Ehrbarkeit von Trissino sagen, der in seiner „Italia liberata“ sich mühsam in den gelehrten Geleisen des klassischen Alterthums bewegt. Tasso's grosses Heldengedicht dagegen steht in seiner ernsten religiösen Richtung schon unter dem Einfluss der Gegenreformation und fällt daher nicht mehr in den Rahmen dieser Betrachtung.

Vielleicht noch klarer enthüllt uns das Schicksal des Drama's in Italien den Geist jener Epoche. Was zunächst die Tragödie betrifft, so beginnt sie mit vielversprechenden Anfängen, die aber bald durch die überwiegende Nachahmung der Alten auf unfruchtbare Irrwege ausmünden. Man wird in Trissino's „Sofonisba“, dem ersten und zugleich dem bedeutendsten Trauerspiel des 16. Jahrhunderts, eine entschiedene Begabung für Schilderung tragischer Conflikte nicht verkennen. Vor Allem ist der Charakter der Heldin trefflich gezeichnet, und einzelne Scenen, so namentlich ihr Abschied von den Ihrigen, sind voll ächter Poesie. Ebenso fehlt es in den Chorgesängen nicht an schwungvoll lyrischen Stellen; aber das Ganze leidet doch an übelverstandener Nachahmung der Griechen; der Chor selbst mit seinen ungebührlich die Handlung retardirenden, meist überflüssigen Expektorationen, die endlos weitläufigen Erzählungen, die übermässige Anwendung von Boten, welche die umständlichsten Nachrichten bringen, das Alles verkümmert den ächt poetischen Gehalt des Werkes. Noch viel sklavischer begiebt sich Giovanni Rucellai mit seinem „Orest“ in die Abhängigkeit der griechischen Tragiker, und was desselben Verfassers „Rosmunda“ betrifft, so greift diese zwar in ein romantisches Stoffgebiet (älteste Longobardenzeit), fällt aber damit in jene Schauer- und Gräuelwelt, in deren stets zunehmenden Blutlachen alles ächt tragische Leben erstickt ward. Wie weit diese Verirrung gehen sollte, beweist unter vielem Andren Martelli's „Tullia“, die als abschreckendes Scheusal über die Bretter tobt. Die Nation vermochte sich für solche Tragödien nicht zu begeistern, die häufig nicht einmal zu einer Aufführung gelangten. Weit mehr kam der verweichlichte Sinn der höheren Klassen den Schäferdichtungen wie Sannazaro's „Arcadia“ entgegen; aber den höchsten Reiz gewährte doch das Lustspiel, in welchem man von Uebersetzungen und Nachbildungen der Komödien des Plautus und Terenz ausging, bald aber den obscönen Inhalt der derbsten antiken Stücke noch weit überbot. Ein Beispiel davon fanden wir schon in Bibbiena's Calandra; aber selbst strenge Staatsmänner und ernste Geister verschmähten es nicht, sich gelegent-

lich auf diesem Gebiete zu ergehen. So entstand Macchiavelli's „Mandragola“, eine mit ätzender Schärfe die Laster der Zeit, die Ruchlosigkeit der höheren Stände, die sittliche Verwilderung des Familienlebens aufdeckende Komödie. Besteht doch einer der bezeichnendsten Züge darin, dass es ein Geistlicher ist, der mit seinen Sophismen eine tugendhafte Frau zur Sünde verleitet und zwar um schnödes Gold, einem Liebhaber zu gefallen. Gleichwohl darf man nicht wähnen, solche Schilderungen seien von den damaligen Zuhörern im Sinne einer moralischen Strafpredigt hingenommen worden. Vielmehr ist unverkennbar, dass die Komödiendichter in Ausmalung der Unzucht wetteiferten, und damit dem allgemeinen Geschmack entgegen kamen. Solcher Art ist die „Clizia“ Macchiavell's, wo die Figur des schamlos verliebten Alten im Mittelpunkt steht, und die unsaubere Komik im zweiten Aufzug des fünften Akts, in der Erzählung von der Bestrafung desselben, ihren Höhepunkt erreicht. Selbst ein Ariost mit seiner „Lena“ opfert dieser Geschmacksrichtung, die bis auf Lodovico Dolce's „Ragazzo“, Cecchi's „Assiuolo“ und Aretino's Komödien in zahlreicher Nachfolge auf dem einmal eingeschlagenen Wege beharrt. Die gesammte italienische Komödie jener Zeit gefällt sich bei einem lediglich äusseren Streben im Gebiete des Possenhaften, Burlesken und Lasciven. Sie nimmt keinen Anlauf zu tieferer psychologischer Entwicklung, schildert keine Gemüthsconflikte und dreht sich stets um den einen Punkt derb sinnlicher Liebe. Ebenso wenig fasst sie das Element einer feineren Charakteristik in's Auge, vielmehr giebt sie statt der Charaktere leere Masken, conventionelle Typen des angeführten Ehemanns, des verliebten Alten, des buhlerischen Weibes, der Kupplerin, des heuchlerischen Mönches. Ueberall nur der Sinn für äusserliches Geschehen, für die derb komischen Verwicklungen possenhafter Intriguen. Man hat wohl die Ansicht ausgesprochen, dass eine höhere Entfaltung des italienischen Dramas durch die höfische Pracht der Ausstattung mit Dekorationen, Musik und Ballet im Keime erstickt worden sei. Richtiger wird man auch diese wohl auf dieselbe Quelle zurückführen müssen, auf den überwiegenden Hang zur Aeusserlichkeit, die Abneigung gegen gedankliche Vertiefung, welche einer überwiegend sinnlichen Nation im Blute steckt und durch die Kultur der Renaissance noch gesteigert wurde. Denn was im 15. Jahrhundert, in der Jugendzeit des Humanismus, Ziel des begeisterten Studiums unter opferfreudiger Hingabe aller Kräfte gewesen war, das wurde jetzt der neuen Generation ein Gegenstand leichten Spieles, sybari-

tischen Genusses. Man muss immer wieder auf den Gegensatz von Deutschland hinweisen, wo dieselbe geistige Strömung statt anmuthig auf der Oberfläche des Lebens zu verweilen, in die Tiefe des Gewissens hinabstieg und zur Neugestaltung des Glaubens, der Wissenschaft und des sittlichen Lebens hindrängte. Als Luther 1510 ein gläubiger Pilger nach Rom kam und im Kloster bei Sta. Maria del Popolo einkehrte, brauchte er nur in eben dieser Kirche seine Augen aufzuschlagen, um die köstlichsten Werke der neuen Kunst zu bewundern; aber das Alles hat ihn offenbar wenig gerührt, er sah überall nur den „grossen Greuel des Papstthums", den unevangelischen Prunk des Statthalters Christi und der Kardinäle, die offenkundigen Laster der Geistlichkeit, und ohne Zweifel haben diese Eindrücke dazu beigetragen, das reformatorische Werk in ihm zu reifen. —

Fahren wir fort in unserer Umschau, so begegnet uns die Novelle, die als eine der Lieblingsgattungen der Poesie bei den Italienern schon seit Boccaccio die Richtung auf das Lascive festhielt. Auch sie nimmt ihre Stoffe häufig aus der Fremde, vermischt in bunt phantastischer Weise mittelalterliche Elemente mit antiken Anschauungen und fügt dazu Stoffe aus der unmittelbaren Wirklichkeit, Alles aber vorwiegend in frivoler und üppiger Tendenz. Ein durchgehender Grundzug ist auch hier die beissende Satire gegen die Geistlichkeit, deren Laster das beliebteste Thema schon bei Massuccio von Salerno bilden. Noch ausgeprägter bei dem Florentiner Agnolo Firenzuola (1548), bei dem die Helden der obscönsten Geschichten regelmässig Priester, Mönche und Nonnen sind. Dabei ist es gewiss bezeichnend, dass die schmutzigsten dieser Novellenschreiber, wie Firenzuola selbst, Geistliche sind. So auch der verrufene Bandello (1480 bis 1562), der nicht bloss Dominikanermönch war, sondern sogar zum Bischof ernannt wurde und in seinen drei Bänden Novellen sein nicht geringes Talent der Beobachtung und Darstellung meist durch moralischen Schmutz besudelt. Nicht minder bezeichnend ist, dass in jenen Novellen, welche das Thema des durch die List der Frau hintergangenen Ehemanns variiren, häufig am Schluss eine Nutzanweisung gegeben und Allen zur Nachahmung die Klugheit der Frau empfohlen wird, welche den Schein der Ehrbarkeit zu wahren und doch ihre Gelüste zu befriedigen wisse!

Es ist nicht erfreulich, bei dieser Seite des damaligen italienischen Geisteslebens länger zu verweilen; doch können wir unsere Bemerkungen darüber nicht schliessen, ohne jenes schamlosesten aller litera-

rischen Banditen zu gedenken, welche jemals die edle Buchdruckerkunst missbraucht haben, des Pietro Aretino. Wie er in seinen Ragionamenti und anderer ebenbürtiger Schand-Lectüre so ziemlich das Schlimmste der schlüpfrigen Literatur des 15. Jahrhunderts überbietet, so lässt er auch mit seiner vergifteten Feder als ehrabschneidender Strauchdieb Alles hinter sich zurück, was die Poggio, Filelfo, Beccadelli, und wie sie heissen mögen, in dieser Richtung je verbrochen haben. Vor seiner Ruchlosigkeit zitterte die ganze gebildete Welt, und von seiner Freistätte in Venedig aus brandschatzte er durch seine frechen Zumuthungen die Fürsten nicht bloss Italiens. Trotzdem nannte die Zeit ihn den Göttlichen (il divino) und der Papst, der Kaiser, der König von Frankreich, ja selbst Sultan Soliman, viele andre Fürsten nicht gerechnet, überhäuften ihn mit Geschenken, goldenen Ketten, Jahrgehalten und anderen Wohlthaten, um die Schmeicheleien seiner feilen Feder zu erkaufen, noch mehr aber, um sich vor seinen giftigen Verleumdungen sicher zu stellen. Als er Rom besuchte, nahm Julius III. ihn auf's Glänzendste auf und umarmte sogar diesen literarischen Schandbuben, er selbst aber liess eine Münze auf sich schlagen, die ihn als die Geissel der Fürsten („flagellum principum") bezeichnete. Das schamloseste aber war wohl, dass diese Schmutzseele sich erdreistete, an Michelangelo einen aus Drohungen und Schmeicheleien widerlich gemischten Brief zu schreiben, in welchem er den grossen Meister auf die „unanständigen Nuditäten" in seinen Gemälden der sixtinischen Kapelle aufmerksam machte und ihn ermahnte, dergleichen abzustellen! Aber an der diamantenen Reinheit des edlen Künstlers scheiterte dieser Versuch von Einschüchterung und Erpressung. Aretino's Existenz allein ist ein furchtbarer Beweis von der moralischen Fäulniss, von der sittlichen Indifferenz des damaligen Italien. Verschärft aber werden alle diese Erscheinungen durch einen wichtigen Umstand: die Schmutzliteratur der Humanisten des 15. Jahrhunderts hüllte sich in das Gewand der lateinischen Sprache, war daher nur den gelehrten Kreisen zugänglich; die schlüpfrigen Novellen, Komödien und Epopöen des 16. Jahrhunderts enthüllen allem Volke, besonders der Jugend und den Frauen, ihre ganze Obscönität im durchsichtigen, Allen verständlichen Idiom der Vulgärsprache. Damit waren alle Schleusen geöffnet und der schlammige Inhalt wälzte sich verheerend über das ganze Land, unaufhaltsam die Volksseele vergiftend.

Mit schmerzlicher Empfindung wendet sich das Auge des Kulturhistorikers von diesen Erscheinungen ab, die er freilich nicht umgehen

durfte, wenn er ein wahrhaftes Bild der Epoche zeichnen sollte. Aber wo so viel tiefer Schatten, da ist in der Regel auch glänzendes Licht zu vermuthen, und in der That, an solchen Lichtseiten fehlt es dem wunderbar reichen Bilde jener Kultur keineswegs. Wir dürfen zunächst nicht vergessen, dass neben jenem frivolen Treiben, welches besonders in der Sittenlosigkeit des Klerus gipfelte, eine Reihe ernster, hochsinniger Männer und Frauen vorhanden war, in welchen die rein geistige Richtung der platonischen Akademie, manchmal in eigenthümlicher Vermischung mit christlichen Anschauungen, das ganze Leben beherrscht. Wenn Michelangelo uns auch nicht als einer der grössten Künstler dastände, wir würden ihn schon wegen seiner Lauterkeit und Charaktergrösse, wegen der reinen Flamme, die in seinen Gedichten wie ein heiliges Feuer lodert, verehren. In diesen poetischen Ergüssen strömt eine machtvolle, mit Energie nach dem Höchsten ringende Persönlichkeit ihr Innerstes aus; sie enthalten das Glaubensbekenntniss des Meisters, geben in männlicher Kraft und herber gedankenvoller Sprache Zeugniss von den Entwicklungen seines Geistes. Die glühende Hingebung an die Welt des klassischen Alterthums umfasst bei ihm nicht bloss die Schönheit der antiken Kunstwerke, sondern fast mehr noch die Gedankentiefe der platonischen Akademie, der er in jungen Jahren zu Florenz nahe gestanden. Das sind die Ideale seiner Jugend, mit denen sich bald sehnsuchtsvolle Anrufungen der Geliebten mischen. Aber inmitten einer frivolen Zeit und eines zügellosen Lebens steht seine Liebesempfindung bei dem tief ethischen Kern seiner Natur rein und lauter da. Das Bild der Geliebten verschmilzt sich ihm mit dem der Kunst; es wird ihm vollends zur Idee, die sein künstlerisches Schaffen beseelt.

Als mir dein Augenstern zuerst erglühte,
Da war's kein irdisch Licht, das mich getroffen,
Schon sah mein Geist entzückt den Himmel offen,
Ein ew'ger Friede zog in mein Gemüthe.

Denn nimmer stillt mein Herz der Anmuth Blüthe,
Erzeugt aus dieser Erde niedern Stoffen;
Der Schönheit Ursprung ist sein Ziel und Hoffen,
Es fliegt der ew'gen Schönheit zu und Güte.

Aber die ideale, am Platonismus genährte Glut seiner Mannesjahre wendet sich mit zunehmendem Alter, nicht ohne den umbildenden Einfluss seiner hochsinnigen Freundin, immer mehr der christlichen

Anschauung zu. Es ist ergreifend, diesen titanenhaften Geist, der wie der Erzvater mit Gott selbst gerungen, immer milder, demüthiger, ergebener werden zu sehen, in den Gedichten seines Greisenalters nur noch den Ausdruck tiefer religiöser Inbrunst, reuiger Zerknirschung zu finden. In dieser Stimmung lässt er wehmuthvolle Klänge von Resignation wie Klagen eines Einsamen zu uns dringen:

Ich flieh zu dir, befreit von schweren Lasten,
Der Welt entrückt; zu friedlichen Gestaden
Eilt so der Kahn, den wilde Fluthen baden,
Dem schon der Sturm zerschlagen Steu'r und Masten.

Die Hände beide, die das Kreuz umfassten,
Der Dornenkranz, das Antlitz schmerzbeladen,
Die Nägel sagten mir, ich werd' in Gnaden
Bereu'n die Schuld und einst im Himmel rasten.

Seht mein vergang'nes Leben nicht mit Strenge,
Ihr heil'gen Augen, an, dein Arm er räche
O Herr nicht das, was deinem Ohr ein Grauen!

Nein wasche ab, o Blut, der Sünden Menge!
Je ärmer ich durch Alter bin und Schwäche,
Je reicher lass mir deine Gnade thauen!

Freilich sah er auf ein langes Leben voll schmerzlicher Enttäuschungen zurück. Die edle Freundin war ihm im Tode vorausgegangen; einsamer, stiller wurde es um den alternden Meister. Und nicht am wenigsten schwer empfand er sein Leben lang den Untergang der florentinischen Freiheit, die er selbst, heldenmüthig jeder Gefahr trotzend, vertheidigt hatte. Um ihn aber war eine neue Generation herangewachsen, die bei gesteigerter äusserer Routine den Verfall der Kunst sichtlich herbeiführte. Endlich klingt aus seinen spätesten Herzensergüssen ein Wiederhall der umgewandelten Zeitströmung uns entgegen, die nach verrauschter Lust die Aschermittwochstimmung der reuevollen Einkehr ins Innere erkennen lässt.

Und nicht minder edel zeichnet sich das Bild jener hohen Frau, welche die Welt unter dem Namen der Vittoria Colonna kennt, dem grossen Meister innig verbunden durch denselben Adel der Gesinnung und durch eine rührende bis zum Lebensende ausdauernde Freundschaft. Wir finden eine ganze Reihe hochstehender, meist fürstlicher Frauen, in welchen sich alle edlen Elemente der Bildung jener Zeit wie in

einem Brennpunkt sammeln, noch erhöht und geläutert durch den Hauch ächt weiblicher Anmuth. In Ferrara ist es Eleonora von Aragonien, die Gemahlin des Herzogs Ercole, in Mantua Isabella d'Este, die Gattin des Francesco Gonzaga, in Urbino sind es die Herzogin Lisbetta und Emilia Pia, zu denen man die als Dichterin gepriesene Gräfin Veronica Gambara aus Correggio, endlich in Venedig die berühmte Caterina Cornaro, Königin von Cypern, fügen kann. Diese edlen Frauengestalten bilden den Mittelpunkt höfischer Kreise, in welchen der Glanz der Bildung sich oft mit seltner Gründlichkeit verband, Gelehrte, Dichter und Künstler ihr Bestes beitrugen, dem Leben nicht bloss flüchtigen Reiz, sondern tieferen Gehalt zu verleihen. Ein bezauberndes Bild solcher Geselligkeit hat Cestiglione in seinem Cortegiano als ein edles Denkmal jener Zeit und ihrer Kultur entrollt. Die Damen selbst, früh schon in das Studium der klassischen Sprachen und Literatur eingeweiht, nehmen lebendigen Antheil an allem geistigen Streben. Ihnen gebührt ein hervorragendes Verdienst um die Entwicklung von Literatur und Kunst, denn sie förderten nicht bloss durch ihre Aufmunterung alles Edle, sondern wiesen auch in einer Zeit freiester Entfesselung aller Kräfte durch ihr hohes Beispiel dem gewaltigsten Drängen das schöne Maass. Lionardo hat in seiner Mona Lisa, Rafael in seiner Johanna von Aragonien herrliche Abbilder jener im Sonnenglanze edelster menschlicher Bildung strahlenden Frauen hingestellt. Vergessen wir nicht, dass neben den gleissenden, mindestens in zweideutigem Licht schillernden Zügen einer Lucrezia Borgia dieselbe Zeit doch auch solche fleckenlose Frauengestalten aufzuweisen hat.

Edle Geister waren es sodann, die sich in Gemeinschaften, wie dem „Oratorium der göttlichen Liebe“ verbanden, zu dem besonders der Kardinal Caraffa und sein Freund Gaetano Tiene, namentlich auch der edle Contarini, Sadolet und viele andere erlauchte Namen gehörten. Von diesem Mittelpunkte aus sollten später die Bestrebungen zu einer sittlichen und geistigen Wiedergeburt der Kirche ihren Ausgang nehmen.

Aber auch die Literatur zeigt genug Spuren eines höheren Sinnes und ernsteren Strebens, am meisten da wo sie mit der gelehrten Forschung sich verbündete und von dieser getragen wurde. Ihren Ausgangspunkt hatten diese Bestrebungen in den Studien des klassischen Alterthums, die mehr als je nunmehr in Rom, unter der Anschauung der von Tag zu Tag wieder ans Licht gezogenen antiken Kunstwerke, Inschriften und anderen Antiquitäten, und unter der mächtigen Förderung von Päpsten wie Leo X. zu glänzender Blüthe gelangte. Antiquare

wie Albertini, Pomponio Leto, Manetti, Andrea Fulvio, sammelten nicht bloss die antiken Denkmäler, sondern liessen ihnen auch eine wissenschaftliche Behandlung angedeihen, die nicht geringen Einfluss auf die Entwicklung der Kunst gewinnen sollte. Nicht minder entscheidend war, dass der Geist des klassischen Alterthums auf die Geschichtschreibung einwirkte und eine Reihe von grossen Historikern erzeugte, die nun nicht mehr in der wunderlich gemischten Vorstellungsweise des 15. Jahrhunderts Modernes und Antikes mit einander verquicken, sondern zu klarer Objectivität in unbefangener Beobachtung und Darstellung der Weltbegebenheiten ihrer Zeit sich erheben. An der Spitze steht hier Niccolò Macchiavelli, der in seinen meisterhaften Betrachtungen über die erste Dekade des Livius, in dem bedeutenden Werk über die Kriegskunst, in dem berühmten Buche über den Fürsten, sowie in seinen Gesandtschaftsberichten jenen grossen staatsmännischen Blick und den objektiven historischen Standpunkt offenbart, den er dann in seiner florentinischen Geschichte späterhin so glänzend dokumentiren sollte. Neben ihm ist Guicciardini zu nennen, ebenfalls ein Florentiner von angesehener Herkunft, ebenfalls Staatsmann, der in seiner florentinischen Geschichte das Meisterwerk damaliger Historiographie geschaffen hat, durch Klarheit des Urtheils, tiefes Verständniss der Menschen und der Dinge und durch klassische Objektivität der Darstellung hervorragend. Wenn er, gleich andern Historikern der Zeit, es für nöthig hielt, seine Darstellung nach dem Muster des Livius durch fingirte Reden aufzuputzen, so zahlt er damit den unvermeidlichen Zoll an die vergötterten antiken Vorbilder. Auch Paolo Giovio gehört hieher, der freilich an Grösse des Sinnes jenen Beiden beträchtlich nachsteht, auch von der Anwendung der lateinischen Sprache sich nicht frei machen kann, immerhin aber durch die Genauigkeit seiner auf eignen Erlebnissen fussenden Darstellung seinen eigenthümlichen Werth behauptet.

Das Höchste aber unter den Schöpfungen dieser grossen Zeit sind die Werke der bildenden Künste. In dem vielfach verworrenen, widerspruchsvollen Wesen der Zeit gewähren sie den Eindruck einer gesammelten Kraft, Grösse und Schönheit, in der alle Elemente zu vollkommener Harmonie verschmelzen. Jetzt erst erreichen sie den Abschluss dessen, was seit drei Jahrhunderten sich in steter Bewegung vorbereitet hatte, jetzt erst streifen sie alles Kleine, Enge, Zufällige ab und schwingen sich zur Höhe klassischer Vollendung empor. Wenn in allen andern Geistesprodukten der Zeit eine einseitige Richtung zum

Ausdruck kommt, so offenbart sich hier das ganze Naturell und die vielseitige Begabung eines edel gearteten Volkes in seiner Vollkraft.

Entschieden wurde das Schicksal der bildenden Künste dadurch, dass sie ihren Hauptsitz nach Rom verlegten. Während der Entwicklungsepoche des 15. Jahrhunderts war Florenz der Vorort, die Wiege, die Heimath der Künste gewesen. Die frische Luft eines Freistaates, der lebendige Hauch des strebsamen Bürgerthums, aus welchem sich die fürstengleiche Macht der Mediceer erhob, alle höhere Bildung in Wissenschaften und Künsten fördernd, das waren die naturgemässen lebenschaffenden Bedingungen für die Entfaltung einer Kunst, die in rastlosem Fortschreiten seit Cimabue und Giotto unaufhaltsam dem höchsten Ziele nachgestrebt hatte. Als die Kunst alle Gebiete des Erkennens und Darstellens durchmessen und sich nun zum straffen Zusammenfassen ihrer reichen Gaben anschickte, da wollten es günstige Gestirne, dass ihrer höchsten Bethätigung der grösste Schauplatz geöffnet wurde. Wohl wirkte auch in Florenz noch eine Reihe bedeutender Meister, die in ihrer Weise an der Entwicklung des freien, grossen Stils theilnahmen, und erst als mit dem letzten Aufstand gegen die Medici (1527) und der heldenmüthigen aber vergeblichen elfmonatlichen Vertheidigung der Stadt gegen das überlegene Heer des Kaisers die Freiheit für immer zu Grabe getragen ward, sank auch unaufhaltsam die Kunst und liess nur noch einem mattherzigen höfischen Epigonenthum Raum. Ihre neue Heimath hatte sie längst in Rom gefunden, seit durch Julius II. Meister wie Bramante, Michelangelo, Rafael dorthin berufen worden waren. Und hier strahlt nun neben den tiefen Schatten, welche die sittlichen Zustände der ewigen Stadt uns enthüllt hatten, ein glänzendes Bild uns entgegen, mehr als Alles geeignet, uns mit jenem Dunkel auszusöhnen. Denn wie in der moralischen Welt Nichts als absolut schlecht hingestellt werden kann, wie in der Nacht tiefster sittlicher Versunkenheit uns noch ein Hoffnungsschimmer tröstet, so ist im Leben einer grossen Stadt nicht Alles von dem Schmutz entstellt, der sich gern auf der Oberfläche breit macht. Und so finden wir im damaligen Leben Roms genug Züge des Edlen, Hohen, Schönen, die uns die Gegensätze bald vergessen machen.

Vor Allem war Rom von altersher mit dem feierlichen Glorienschein der Weltherrschaft umgeben, der im wiederbelebten Studium des klassischen Alterthums neu auflebte und eine höhere Weihe empfing. Wie auch das Priesterthum entartet sein mochte, Rom war doch wieder das Haupt der Welt, die Vertreterin der höchsten Idee, deren die

damalige Menschheit fähig war. Und der Vatikan selbst hatte sich rückhaltlos dem Humanismus hingegeben, liess sich auf den Wogen der grossen geistigen Strömung treiben, welche die Edelsten der Zeit bewegte. Noch hielt man es bei der Curie nicht für nothwendig, sich den fortschreitenden Ideen des Völkerlebens feindlich gegenüber zu stellen. So war das Papstthum schon in Vertretern wie Martin V. und Sixtus IV., mehr noch in Julius II. und Leo X. ein Mittelpunkt für das wissenschaftliche, literarische und künstlerische Leben der Zeit geworden. Es war damals das Vaterland aller Gelehrten, die Heimath der Wissenschaften; Alterthumsforscher und Historiker standen an der Spitze der Bewegung, die einem Antäus gleich aus dem antiken Boden der ewigen Stadt stets neue Kräfte in sich sog. Mit glühendem Wetteifer grub man nach Alterthümern, sammelte antike Inschriften und Kunstwerke, gründete und vermehrte Bibliotheken und Museen, so dass die Summe des Wissens und der Gelehrsamkeit stets höher stieg. Julius II., trotz seines gewaltthätigen kriegerischen Lebens, Leo X., trotz seines weichlichen Sybaritismus, stellten sich mit mächtiger Förderung an die Spitze der Bewegung; die Kardinäle folgten, und wenn einzelne dieser Kirchenfürsten über ein Jahreseinkommen von dreissigtausend Dukaten verfügten, wovon Vieles freilich für frivolen Luxus verwendet wurde, so blieb doch genug auch für die edelsten Güter der Wissenschaft und Kunst übrig. Die zahlreichen prächtigen Stiftungen, Schöpfungen der ersten Meister und des höchsten Ranges sind uns noch jetzt leuchtende Zeugnisse. Mit den hohen geistlichen Würdenträgern wetteiferten dann selbst einzelne hervorragende Männer aus bürgerlichen Kreisen; vor Allem der sienesische Banquier Agostino Chigi, die ebenfalls aus Siena stammenden Spannocchi, ein Bindo Altoviti, Namen, an welche sich zu unvergänglichem Gedächtniss die Thätigkeit eines Rafael knüpft. Von dem üppigen Glanz der lustigen Tage Leo's X. zeugt am besten jenes berühmte Gastmahl, welches Chigi in seiner von Peruzzi erbauten und von Rafael mit Fresken geschmückten Villa, der heutigen Farnesina, dem Papst und seinem Hofe einstens gab. Von goldenen Geräthen und Geschirren ass man, und nach jedem Gange liess der Hausherr vor den Augen der staunenden Gäste das Goldgeschirr in den vorbeifliessenden Tiber werfen. Nur Schade, dass heimlich ausgespannte Netze dies Opfer sorglich auffingen und dem prahlenden Gastgeber zurück lieferten! Damals ahnte man noch nichts von dem furchtbaren Gericht, welches kurze Zeit darauf (1527), herbeibeschworen durch die Ver-

räthereien Papst Clemens VII., ebenfalls eines Mediceers, die ewige Stadt ereilen sollte: jener Einnahme und Plünderung Roms durch das Heer Karls V., bei welcher die deutschen Landsknechte, verbunden mit der entmenschten spanischen Soldateska, der Unglückseligen ein Hunderttausendstel von dem Fluch und dem Unheil zurückgeben sollten, mit welchen das Papstthum seit einem halben Jahrtausend Deutschland heimgesucht hatte! —

In solche Umgebungen versetzt, hätte die italienische Kunst so gut wie die gleichzeitige Poesie leicht höfisch und frivol werden können, wenn nicht ein Trieb zum Höchsten die edelsten Meister beseelt und hoch über dem Alltagstreiben in den Aether der Idee hinaufgehoben hätte. Von Michelangelo wissen wir es aus zahllosen Stellen seiner Gedichte, von Rafael ebenfalls aus bezeichnenden Aeusserungen, dass es im Sinne der platonischen Lehre eine höchste Idee des Schönen war, deren Verwirklichung sie erstrebten. Alle Kunstwerke, welche jene Zeit hervorgebracht, bezeugen dies nicht minder laut und deutlich. Aber auch zu Julius II. Ruhm muss es gesagt werden, dass er von der Kunst nicht das Kleine, Gefällige verlangte, sondern durchaus das Grosse und Gewaltige, und dass er ihr Aufgaben stellte, die ihrer vollen Kraft würdig waren. Auf die Weltbühne Roms versetzt, fiel somit alles Enge einer blossen Lokalkunst von ihr ab; an ihren grossen Aufgaben reifte sie selbst heran, entfaltete ihren freien, grossen Styl in ganzer Majestät, ward Weltkunst im höchsten Sinne des Wortes. Wie zu den Zeiten des Phidias schuf sie wieder aus den tiefsten Anschauungen ihrer Zeit Gebilde von unvergänglichem, allen Wechsel der Zeiten überdauernden Werthe.

Dazu wirkte dann in entscheidender Weise die unmittelbare Berührung mit dem klassischen Alterthum. Noch uns Spätlebende erfasst ein neues Daseinsgefühl, wenn wir den Boden Roms betreten, wenn die ernste Grösse seiner aus Ruinen und Tausenden von Kunstwerken zu uns redenden Vergangenheit das Gemüth ergreift. Wie fällt da alles Kleinliche einer drückenden, beengenden Wirklichkeit von uns ab; wie erquickt sich die Seele im Verjüngungsbade antiker Herrlichkeit; wie fallen die Nebelschleier von dem befangenen Auge, das nun erst gewohnt wird den Sonnenglanz höchster Schönheit in sich aufzunehmen! Welches tiefere Gemüth erfährt hier nicht eine Läuterung und Befreiung seines ganzen Wesens! Noch viel stärker wirkte auf die Menschen der Renaissance diese grosse Vergangenheit. War es doch ein jugendliches Geschlecht in der ungebrochenen Frische erster

Begeisterung, betrachteten sie sich ja schon durch Geburt und Abstammung als die Erben jener grossen Zeit. Und in den Italienern des 16. Jahrhunderts trat das klassische Alterthum nicht mehr mit jener verworrenen, unklaren, aus wenigen Bruchstücken geschöpften Gestalt auf, wie es den Vätern der Renaissance ein Jahrhundert vorher erschienen war. Der gemeinsame Eifer mehrerer Generationen von Künstlern und Gelehrten hatte ein vollständigeres Bild der untergegangenen Herrlichkeit aus den immer zahlreicher ans Licht geförderten Denkmälern zu Stande gebracht. Vergessen wir nicht, dass damals die meisten von jenen berühmtesten Schöpfungen antiker Plastik aus Schutt und Versunkenheit ihre Auferstehung feierten, welche bis auf Winckelmann, Lessing, Goethe als die höchsten Offenbarungen der antiken Bildnerei galten, bis die Entdeckung der Parthenonsculpturen noch Höheres kennen lehrte. Damals wurden der Apoll vom Belvedere, der Torso, der Laokoon, die Ariadne und so manche andre Meisterwerke dem Erdboden wieder enthoben. Kein Wunder, dass solche Schöpfungen durchgreifenden Einfluss auf die Künstler und ihre neuentstandenen Werke gewannen. Nicht minder wurde durch regen Verkehr mit Gelehrten und Alterthumskennern, mit denen Rom angefüllt war, den Künstlern ein neues Licht über das klassische Alterthum entzündet. Selbst ein Rafael opferte einen Theil seiner kurzen Lebensjahre der Erforschung und Aufdeckung des antiken Rom!

Am unmittelbarsten zog die Architektur Gewinn aus diesem neuen Verhältniss zur Antike. Man braucht nur die mächtigen, leider nicht vollendeten Pfeilerhallen des grösseren Palazzo di Venezia zu betrachten, um die direkte Einwirkung des Colosseums zu empfinden, um zu erkennen wie die Architektur hier aus dem Engen der zierlichen florentinischen Säulenhöfe einen entschiedenen Schritt in die freie Grossräumigkeit des römischen Stiles thut. Die ganze Grösse dieser Bauweise, von den Grazien des edelsten Masses umspielt, finden wir dann in den Palastfaçaden und Hofhallen Bramante's, in Cancelleria und Palazzo Giraud, im köstlichen Hofe von Sta. Maria della Pace, dann mit mächtig ausholendem Schwunge in dem leider nachmals verbauten, gewaltigen inneren Hofe des Vatikans, sowie dem durch Rafaels Loggien unsterblich gewordenen Cortile di S. Damaso. Eine Reihe grosser Meister, vom älteren Giuliano da S. Gallo über Peruzzi, Rafael und Giulio Romano bis zu Michelangelo hin entwickelt den römischen Palasttypus in allen seinen Schattirungen und stellt zugleich in den Villen Farnesina, Lante, Madama ideale fürstliche Landsitze

hin, umflossen von dem farbenschimmernden Zauber einer aus der antiken Märchenwelt wie eine neue schaumgeborne Aphrodite auftauchenden Dekoration. Wehmüthig blickt uns jetzt die Poesie der goldnen Zeit der Renaissance träumerisch aus den halbverfallenen Hallen dieser von der höchsten Kunst geadelten Lustsitze an, die mehr als alles Andere uns die ganze Feinheit, Höhe und Vollendung der damaligen italienischen Kultur zum Bewusstsein bringen.

Daneben aber entwirft Bramante in seinen Plänen für S. Peter zugleich die Grundzüge für den höchsten Monumentalbau der Welt, indem er den gewölbten, gegliederten Centralbau mit hochragender Mittelkuppel zeichnet, den erst Michelangelo durch die Riesenkuppel St. Peters zur Vollendung bringt. Und endlich gewährt der zierliche Tempietto bei S. Pietro in Montorio ein vollendetes Musterbild von der edlen und reinen Wiedergeburt des klassischen Alterthums. In all diesen Werken liegt das Entscheidende darin, dass mit den letzten Resten mittelalterlicher Construktion und Detailbildung völlig aufgeräumt wird, und dass das Gesetz der römisch-klassischen Architektur ausschliesslich alles Bauen beherrscht. Und hier erkennen wir dasselbe Grundgesetz, welches in der Literatur jener Epoche sich geltend macht, denn so gut dort der christliche Gott wieder „Jupiter", der Himmel „Olymp", die Kardinäle „Senatoren", der Papst „Divus" und „Optimus Maximus" heisst, so gut in Sannazaro's Gedicht „de partu virginis" die Fleischwerdung des Wortes von Proteus prophezeit wird, so gut verlangte in der Begeisterung für das klassische Alterthum selbst der Kirchenbau sein Gewand von der Antike.

Ist hier der Punkt, wo ohne Zweifel durch völliges Aufgehen in antike Anschauung und durch Aufgeben der mittelalterlichen Tradition dem spezifisch christlichen Geiste sein Recht verkümmert wird, so lässt sich ähnliches auch von der Plastik jener Zeit nicht in Abrede stellen. Auch hier überwiegt immer mehr das Schönheitsgesetz des klassischen Alterthums, das sich den kirchlichen Aufgaben um so widerstrebender erweist, je entschiedener die Kunst den Bahnen der Antike folgt. Das auffallendste Beispiel gab kein Geringerer als Michelangelo in seinem marmornen Christus für Sta. Maria sopra Minerva, wo die Begeisterung für das antike Schönheitsideal den Künstler so weit führt, dass er den Verkündiger des höchsten und reinsten Spiritualismus in klassischer Nacktheit hinstellt. Aber derselbe grosse Meister bewies in seiner ergreifenden Pietà, dass ihm auch die feineren Töne für diese edelste Aufgabe der christlichen Kunst zu Gebote standen. Dennoch gelangt

die Plastik der Zeit bei kirchlichen Aufgaben — und diese sind stets noch weitaus die Mehrzahl — immer entschiedener zu einem Stil, dessen lautere Anmuth mehr dem Gebiet des allgemein Menschlichen als des spezifisch Christlichen angehört. So zeigt es uns der edle Andrea Sansovino, nicht bloss in den Grabmälern von Sta. Maria del Popolo, sondern auch in seinen Arbeiten in der Sta. Casa zu Loreto; in seinen Grabgestalten aber schafft er Abbilder des Lebens, in welchen die porträtmässige Treue durch Adel der Auffassung zu monumentaler Würde erhöht ist. Daneben ist der milde Andrea della Robbia, dieser Rafael der Plastik, zu nennen, der mit seinen Söhnen jene herrlichen glasirten Thonsculpturen hervorbringt, welche man in Florenz, Arezzo, Verna und vielen andern Orten an Altären, Thürlünetten, Sakristeibrunnen u. dgl. bewundert. Reinheit der Empfindung, Anmuth des Ausdrucks, Adel der Form verleihen diesen Werken das Gepräge klassischer Vollendung. Prachtvoller und markiger entfaltet sich dagegen die Marmorsculptur Venedigs, wo Jacopo Sansovino den Entwicklungsgang der Plastik beherrscht, während in Bologna der treffliche Alfonso Lombardo seine fein empfundenen Werke schafft, und in Modena Antonio Begarelli das geringe Material des gebrannten Thons durch die Innigkeit seiner edlen Schöpfungen adelt.

Ausser aller Linie steht dann Michelangelo, der in den Mediceergräbern, wie in dem Moses, in den Madonnen, wie in den Gestalten des antiken Mythos nur das Gesetz seiner eignen tiefen und gewaltigen Subjektivität anerkennt, die freilich mit solch souveräner Herrschaft über Form, Bewegung und Ausdruck ausgestattet ist, dass sowohl die Antike wie das Christenthum in den Hintergrund treten. Hier zeigt sich mehr als irgendwo die Entfesselung der modernen Subjektivität in einer dämonischen Gewaltherrschaft, der die ganze Schaar der kleineren Nachzügler unrettbar zum Opfer fiel.

So fällt denn auch jetzt, ja jetzt mehr als je, die Hauptaufgabe der Kunst wiederum der Malerei anheim. Und hier erheben sich nun vor dem umschauenden Blick jene Heroengestalten der Kunst, welche die Bewunderung und die Liebe der Menschengeschlechter bis in die fernsten Zeiten sein werden. Den Reigen eröffnet die ernste, räthselhaft verschlossene Gestalt Lionardo's; ein Grübler und wissenschaftlicher Spürer auf allen Gebieten des Forschens, ein Erdecker wie wenige im Bereiche des Schönen. In diesem suchenden Tiefsinn ist er noch ganz ein Mensch des 15. Jahrhunderts; ebenso sehr Gelehrter wie Künstler; nicht minder Physiker, Ingenieur, Festungs- und Wasser-

baumeister, als Maler, Bildhauer, Architekt, ja sogar Musiker und Improvisator. In seinem „Trattato della pittura" vollendet er das von Leo Battista Alberti begonnene; aber was jener nur geahnt, führt er zur vollen Wirklichkeit in seinen Wunderwerken der Malerei, und so bildet er die Brücke vom 15. in das 16. Jahrhundert. In seine Fussstapfen tritt, wie ein junger Herkules, übermüthig kraftvoll, Michelangelo, der zum ersten Mal aus dem tiefsten Studium des klassischen Alterthums jenen freien grossen Stil in die Kunst einführt, vor welchem selbst die bedeutendsten Schöpfungen der Vorgänger fast wie befangene Schülerversuche zusammenschrumpfen. Auch er in seinem Schaffen von wunderbarer Vielseitigkeit: in allen drei Künsten, in Architektur, Plastik und Malerei die grossartigsten Meisterwerke als unerreichbare Vorbilder für alle Zeiten hinstellend. Die Vollendung in lauterster Schönheit bringt dann Rafael, der aus seiner adligen Seele den unsterblichen Hauch göttlicher Anmuth über Alles verbreitet, was seine Hand berührt; auch er nicht bloss in der Malerei, sondern ebenso in der Architektur, in Studium und Erforschung des Alterthums erfahren. Daran reihen sich die Vollender rein malerischer Darstellung, Giorgione, der seiner leidenschaftlichen Empfindung in einem glutvollen mächtig accentuirten Farbenvortrag zum Ausdruck verhilft und Tizian, der seine Gestalten vom goldenen Licht eines reineren Aethers durchleuchten lässt, endlich Correggio, dessen lustdurchhauchte Gebilde sich in die durchsichtigen Schleier eines verstohlenen Helldunkels hüllen.

So gross aber ist die schöpferische Kraft dieser Zeit, dass neben jenen höchsten Meistern ein ganzer Kreis von Sternen zweiten Ranges aufleuchtet, die jenen an Glanz nicht selten sehr nahekommen. Der feierliche Fra Bartolommeo und der lebensfrische Andrea del Sarto, der stürmische leidenschaftliche Giulio Romano und der weiche Moretto, der anmuthvolle Sodoma und der markige Gaudenzio Ferrari, der milde Luini und der glänzende Lorenzo Lotto, die farbenprächtigen Ferraresen Garofalo und Dosso Dossi und so viele andere noch, die von der Intensität und Mannichfaltigkeit des künstlerischen Lebens im Cinquecento Zeugniss ablegen. Ja man kann sagen, selbst die kleinste Lokalschule feiert unter dem mächtigen Impuls jener grossen Anführer eine Erneuerung und schwingt sich in edlem Wetteifer zu eigenthümlicher Vollendung empor. Noch jetzt ist es dem Wandrer wahrhaft staunenerregend, wenn er in Italien auf Schritt und Tritt, selbst in den kleinsten Städten, die glänzenden Schöpfungen dieser Zeit kennen lernt. So unerschöpflich scheint dieser Reichthum, dass das kunstgesegnete

Land noch überschwänglichen Besitz aufzuweisen vermag, obwohl es seit Jahrhunderten alle Museen und Privatkabinete Europas von Madrid bis Petersburg, von Pest und Wien bis Stockholm und London mit seinen Schätzen geschmückt und bereichert hat.

Fragen wir aber nach dem geistigen Gehalt dieser unabsehbaren Kunstwelt, so wird unsre Bewunderung noch höher steigen. Denn in einer Zeit, deren Frivolität und Lasterhaftigkeit nicht zu leugnen ist, in einem Lande, das die bürgerliche Freiheit und die politische Selbständigkeit verloren hat, in einem Volke, das durch ein Zerrbild der Kirche Christi und durch die Ruchlosigkeit des Klerus alle Ideale, den Glauben und die Begeisterung verloren zu haben scheint, und dessen Poesie zum grössten Theil in den Novellen, den Epen, den Komödien die Skepsis, die Ironie und die Lascivität ihre Bacchanalien feiern lässt — aus solchen sittlich zerrütteten Zuständen erhebt sich strahlend wie im überirdischen Glanze einer besseren Welt das reine Bild dieser wundergleichen Kunst.

Um diese scheinbar unbegreifliche Thatsache zu erklären, müssen wir vor allen Dingen daran erinnern, dass trotz aller Verderbniss der Kirche und ihrer Glieder, trotz der ironischen Skepsis der vornehmen Klassen, die Religion immer noch das höchste Lebensinteresse des Volkes war. Auch die bürgerlichen Kreise müssen wir uns überwiegend, noch ziemlich unberührt von der sittlichen Fäulniss, dem alten Glauben hingegeben denken. Während die Spitzen der Gesellschaft, namentlich die Geistlichkeit und die höfischen Kreise, mit Wonne den unzüchtigen Komödien, den frivolen Novellen, den ironischen und schlüpfrigen Epen lauschten, ist es gewiss bezeichnend, dass diese ganze Literatur sowohl nach ihren Stoffen, wie nach ihrer Behandlungsweise so gut wie gar keinen Einfluss auf die bildende Kunst der Zeit geübt hat. Wie ganz anders war es mit Dante's Divina Commedia, die weit über das Mittelalter hinaus ergreifend und anregend auf die Phantasie der Künstler gewirkt hatte! Aber Dante stand im Mittelpunkt einer positiven Anschauung und spiegelte in seinem erhabenen Gedichte die höchsten Ideen, die im Volksgemüth seiner Zeit schlummerten. So sind denn offenbar die Künstler der goldenen Zeit bis auf verschwindende Ausnahmen von den sittlichen Miasmen freigeblieben, vor Allem schon aus dem Grunde, weil sie selbst aus den meist noch unverdorbenen Schichten des Volkes, besonders des Bürgerstandes hervorgingen. Selbst wo einzelne Ausnahmen, wie bei Michelangelo, vorliegen, der einem vornehmen Geschlecht entstammt,

musste doch derselbe mühvolle Entwicklungsgang innerhalb der strengen zünftischen Gliederung durchgemacht werden, und das unablässige Ringen nach der technischen Vollendung und wissenschaftlichen Begründung, welches allein dem Kunstwerk seinen höchsten Werth verbürgte, gab dem Geiste ein hohes Ziel, das nur mit Anspannung aller Kräfte zu erreichen war.

Obwohl nun schon im 15. Jahrhundert das Ideal der Künstler nicht mehr ein spezifisch religiöses war, sondern in erster Linie sich auf vollkommene Lebenswahrheit, Kraft und Mannichfaltigkeit der Charakteristik wendete, war es doch von grösster Bedeutung für das stete Fortschreiten der Kunst, dass ihr immer auf's Neue dieselben, durch eine geheiligte Tradition überlieferten Aufgaben gestellt wurden. Sie brauchte nicht, wie die heutige Kunst, auf der Hetzjagd nach immer neuen Stoffen ihre beste Kraft zu erschöpfen, sondern sie theilte mit der griechischen Plastik in ihrer besten Zeit den beneidenswerthen Vorzug, an den Gestalten, welche in der Anschauung des gesammten Volkes als ideale Traumgebilde lebten, fortbildend und umgestaltend ihre geschlossene Kraft bethätigen zu können. So entstanden ein Zeus und eine Athena des Phidias, eine Hera des Polyklet, so entstanden die Madonnen eines Lionardo, Rafael und Fra Bartolommeo. Aber die Malerei begnügte sich nicht mehr im Sinne des 15. Jahrhunderts, das einfach Natürliche und Wirkliche in diesen Gebilden zu erreichen, sondern sie schöpfte aus den Meisterwerken der antiken Plastik und mehr noch aus dem eignen auf's Höchste gesteigerten Schönheitsgefühl den Trieb, über das Alltägliche wieder zu Gestalten höchster Schönheit und Idealität durchzudringen. Hier ist es denn auch, wo die Lauterkeit der sittlichen Empfindung sich glänzend offenbart, denn wer würde bei jenen Madonnen der edelsten Meister, oder bei den hoheitvollen Frauenbildern eines Lionardo vermuthen, dass sie in derselben Zeit und in demselben Volke entstanden sind, dessen Dichter in erdrückender Mehrzahl vom weiblichen Geschlecht die schlimmsten Vorstellungen in naiver Schamlosigkeit aussprechen. Was die italienische Malerei damals Hohes geschaffen hat, gehört zu den köstlichsten Gütern der Menschheit, und der Werth desselben wird nicht geschmälert durch die Wahrnehmung, dass allerdings dieser hohe Idealstil nach kurzer Blüthe bald in eine leere conventionelle Form sich verflüchtigte.

In diesem Sinne dürfen wir wohl einen vergleichenden Seitenblick auf den grossen deutschen Meister werfen, der um dieselbe Zeit, fast

unberührt von der italienischen Kunst, die germanische Geistesart am schärfsten und am höchsten ausgeprägt hat. Man kann keinen grösseren Gegensatz denken als den zwischen Dürer und den Meistern der italienischen Kunst. Der gewaltige Nürnberger Meister beharrt unentwegt bei dem volksthümlichen Naturalismus des 15. Jahrhunderts. Er schenkt uns nichts von dem Knorrigen, Derben, selbst Verzwickten und Unschönen seiner heimischen Umgebungen in Menschen und Zuständen; aber er erreicht dadurch eine fundamentale Tiefe der Charakteristik und eine erschütternde Gewalt der Seelenschilderung, die um so mächtiger wirkt, da sie sich um keine Schönheitslinie, um keine idealen Anforderungen kümmert. Im Gegensatz dazu tritt bei den Italienern eine Abdämpfung des Individuellen ein, welche der Tiefe der Charakteristik Abbruch thut und schnell zu einer typischen Verflachung umschlägt. Freilich hält sie dafür schadlos durch den die Seele bestrickenden Wohllaut der Linien und die holde Anmuth der Geberden. So kam es, dass während Dürer in seiner ganzen Grösse doch die engen Schranken seiner Zeit und seines Volkes nicht zu überwinden vermochte, die Italiener durch die Verschmelzung des christlichen Inhalts mit einer aus der Antike wiedergebornen Schönheit ihrer Kunst eine klassische Vollendung gaben, deren Wirkung im Reinmenschlichen, über die engen Anschauungen einer Nation oder einer Zeit hinaus, für immer mustergültig sind.

Aber im christlichen Anschauungskreise sollte die italienische Kunst nicht auschliesslich verharren. Weit stärker als je zuvor wirkt die antike Fabelwelt auf sie ein, und begeistert sie zu einer Fülle eigenartiger Schöpfungen. Wenn solche mythologische Darstellungen im 15. Jahrhundert mehr vereinzelt auftreten und meistens jene naive Vermischung des Klassischen und Romantischen aufweisen, die zu einer bunten märchenhaften Phantastik führt, so gewinnt auch auf diesem Gebiet die italienische Kunst jetzt jene Läuterung der Form, die sie mit den klassischen Schöpfungen der Antike wetteifern lässt. Und doch ist zugleich in ihren edelsten Werken eine solche Fülle eigener Empfindung und freier Gestaltung, dass dieselben fern von aller sklavischen Abhängigkeit wie aus congenialer Schöpferkraft hervorgewachsen scheinen. Rafaels Galatea und seine Psychebilder sind die vollkommensten Beispiele solcher freien Gestaltungen, um so höher anzuschlagen, da in der Literatur der Zeit das sklavische Nachbeten des klassischen Alterthums eine so grosse und so verhängnissvolle Rolle spielt. Und noch eins muss von dieser Gattung gesagt werden.

Trotz des übermüthigen Geistes der Zeit hält sie sich fast durchweg frei von sittlicher Ausgelassenheit und bewahrt auch hier die reine Höhe vornehmer Grazie, wenn es auch z. B. in den überströmenden Schöpfungen eines Giulio Romano nicht an einzelnen Ausschreitungen in's Derbe, ja Gemeine fehlt, und wenn gewisse Gestalten Correggio's und selbst Tizian's nicht ganz frei von jener Absichtlichkeit bleiben, die einer edlen hohen Kunst fern sein sollte. Hier aber wagt man kaum zu rügen, weil die höchste Kunst selbst das Bedenkliche in den Schleier der Anmuth hüllt.

Endlich ist nicht zu vergessen, dass auch jetzt die Malerei im Einklange mit Architektur und Plastik ihre bedeutendsten Werke schafft, mit ihnen verbunden das Bild einer grossen Gesammtkunst darstellt, welches schon seit Giotto das Ideal Italiens gewesen war. Nur dass jetzt, auf der Stufe der höchsten Vollendung für jede einzelne, auch diese Verbindung ihren vollkommensten Ausdruck gewinnt. Will man einen Unterschied von der Kunst des 15. Jahrhunderts betonen, so besteht derselbe darin, dass die dekorirende Plastik, welche in jener Epoche vorherrscht, mehr zu Gunsten der Malerei zurücktritt, und dass letztere, nach dem Muster der damals neu entdeckten antiken Wandmalereien in den Thermen des Titus und an andern Orten fortan auch in diesen Aufgaben tonangebend wird. Die klassischen Schöpfungen dieser Art sind Rafael's Loggien im Vatican, an welche sich in ähnlichem Sinn Giulio Romano's Dekorationen in der Villa Madama anschliessen.

So ergibt sich also überall das glänzende Uebergewicht der Malerei, und wir haben nun nach den tieferen Gründen zu fragen, welche dasselbe bewirkten. Dass die Malerei der natürliche Ausdruck für den Gedankeninhalt der christlichen Aera war, ist schon früher dargelegt worden. Dass sie aber gerade in Italien ungehemmt zu dieser Höhe sich entfaltete, die tonangebende Kunst in dem reichen Kulturleben der Zeit wurde, lässt sich wohl begreifen. Sie hätte höchstens mit der Poesie oder der Musik um diesen Vorrang streiten können. Wie es mit der Poesie der Epoche stand, haben wir schon gesehen. Seit Dante hatte dieselbe keinen Vertreter mehr gefunden, der mit hinreissender Macht die Ideen, welche im tiefsten Grunde das Leben bewegen, ausgesprochen hätte. Losgelöst vom allgemeinen Bewusstsein, lediglich zum Organ für das moderne Individuum geworden, das sich mit Vorliebe skeptisch und ironisch gegen den überlieferten Glauben verhielt, vermochte die Poesie wohl die höhere Gesellschaft,

nicht aber das ganze Volk zu fesseln. Die Musik aber, die im geistigen Leben Italiens damals schon eine bedeutende Rolle spielte, war noch auf jenen Vorstufen des Suchens und Ringens, welche den vollen Ausdruck der Empfindung vermissen lassen. Immerhin ist es jedoch bezeichnend, dass die Italiener, im Gegensatze zu dem kunstreichen contrapunktischen Bau niederländischer Polyphonie, in ihrer nationalen Musik eine Richtung auf das Einfache, Durchsichtige festhalten, welche namentlich in den mit Vorliebe kultivirten weltlichen Gesängen der Frottole (eigentlich „Gassenhauer“) sich erkennen lässt. Schon in diesen schlichten Compositionen bemerkt man jenes Streben nach dem massvoll Schönen, das den vorherrschenden Charakterzug in allem italienischen Schaffen bildet. Indem diese Musikstücke den Versuch machen, aus dem complicirten polyphonen Satze zur Einfachheit einer sangbaren Melodie, mit deklamatorischem Hervorheben des Rhythmus, zu gelangen, spricht sich darin das Hindrängen zur Homophonie aus, die dann nachmals bei der Entwicklung der Oper von durchschlagender Bedeutung werden sollte. Auch darin begegnet uns wieder der Zug des Italieners zum Individualismus, denn im Einzelgesang erst vermag sich die Persönlichkeit im vollen Glanze ihrer Ausbildung zur Geltung zu bringen. Diese Stufe der Entwicklung setzt dann freilich eine hohe Ausbildung der Instrumentalmusik, die dem Gesang als Begleiterin zu dienen hat, voraus. Und in der That ist schon damals der Reichthum des italienischen Orchesters nicht unerheblich; schon in den musizirenden Einzelchören, welche seit Giotto's Zeiten auf den Gemälden die Darstellung der himmlischen Seligkeit begleiten, lässt sich eine gewisse Mannichfaltigkeit der Instrumentation erkennen. Bei der Verehrung der Madonna vollends bleibt nie die Musik zurück; die Venezianer, Giovanni Bellini vor Allen, lassen musizirende Engel an den Stufen des Thrones mindestens zur Laute und Viola ihre Gesänge anstimmen; die mannichfachsten Instrumente theilen Luca della Robbia und Donatello ihren musizirenden Kindergruppen zu. Schon lassen sich Virtuosen auf einzelnen Instrumenten nachweisen, wie jener Giovan Maria, den Leo X. mit dem Grafentitel und einer kleinen Stadt belohnte, und den wir vielleicht in dem berühmten Violinspieler Rafael's zu erkennen haben. Ebenso am römischen Hofe zu derselben Zeit der gefeierte Geiger Jacopo Sansecondo, welchen man in Rafael's Apoll auf dem Parnass vermuthet. Berühmte Künstler wie Leo Battista Alberti und Lionardo zeichneten sich auch als Musiker aus und verschmähten nicht, wie man namentlich von letzterem weiss, sich

auf Erfindung neuer Intrumente zu verlegen. Das vollständige Streichquartett kommt sodann auf den berühmten Gastmahlbildern der Venezianer mehrfach vor. Dies Alles waren indess einstweilen nur vielversprechende Anfänge; erst ein halbes Jahrhundert später sollten in Palestrina und Gabrieli den Italienern die Vollender ihrer nationalen Musik erstehen.

Einstweilen blieb die Malerei immer noch bedeutend im Vorsprung, und erst als sie abblühte, trat die Musik in die Lücke ein. Die noch jugendliche Empfindungskraft der Zeit äusserte sich in einem starken Bedürfniss edler Anschauung; sie wollte schönheitstrahlende, farbenglänzende Gestalten sehen. Selbst die Poesie wurde von diesem malerischen Ideal ergriffen, denn was ist es als ein Zug in's Malerische, wenn in den Epen die glänzenden Schilderungen und Beschreibungen fast alles Andere zurückdrängen? Und darin kam nicht bloss die vollendete Durchbildung der Künstler dem Zuge der Nation entgegen, sondern es fand dieselbe auch an der verständnissvollen Theilnahme des ganzen Volkes mächtige Förderung. Ein in allen Klassen, von den höchsten Spitzen der Gesellschaft bis zum schlichten Bürger, auf's feinste ausgebildeter Schönheitssinn forderte und ermöglichte die klassische Entfaltung der Malerei.

So schafft und wirkt diese Kunst über ein Menschenalter in einer reinen Höhe der Anschauung, des Wollens und des Vollbringens, und bildet die Spitze nicht bloss dessen, was die damalige Kultur Italiens vermochte, sondern auch den Gipfel der Malerei des christlichen Zeitalters. Allerdings besteht auch diese Blüthe, wie alles Herrliche, nur kurze Zeit. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Höhenpunkt bereits überschritten. Die geistigen Strömungen nehmen eine neue Richtung an, und die zu höchster Meisterschaft entwickelte Kunst verfällt der äusserlichen Routine, dem hohlen Phrasenthum. Diesen Auflösungsprozess weiter zu verfolgen fällt nicht mehr in den Rahmen unsrer Darstellung.

Zweites Kapitel.

Lionardo da Vinci.

Florenz bleibt auch jetzt noch der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Kunst. Allerdings hatte gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Schwärmerei Savonarola's die Blüthe der Stadt nicht wenig geschädigt und sie in heftige Wirren gestürzt. In dem fanatischen Puritanismus des leidenschaftlichen Mönchs kam die ascetische Richtung des Christenthums, welche neben dem fröhlichen, zum Theil ausgelassenen Heidenthum des Humanismus immer vorhanden gewesen war, zu einem Ausbruch, der eben durch den Gegensatz in's Extreme gesteigert wurde. So gewaltig wirkte die feurige Beredsamkeit des Bussepredigers, dass er alle tieferen Naturen eine Zeit lang für sich zu gewinnen wusste. Selbst unter den Künstlern hatte er eine starke Anhängerschaft, in deren Reihen wir Männer wie Fra Bartolommeo und Michelangelo erblicken, obwohl sein Eifer den holden Schöpfungen der Kunst feindlich gesinnt war. Denn nicht bloss verdammte er die Darstellungen aus der antiken Mythologie, die ihn durch ihre Nacktheit ärgerten, sondern er eiferte sogar gegen kirchliche Bilder, auf welchen die Madonna die Züge und die Gewänder irgend einer anmuthigen Florentinerin trug. So rein auch seine Motive waren, so gehören doch die Aeusserungen derselben in das grosse Kapitel des menschlichen Irrwahns, und als er vollends sich zu einer politischen Rolle verstieg und sich zum Haupte der unter das ideale Scepter Christi gestellten Republik aufwarf, war sein Untergang unvermeidlich.

Welch' phantastische Orgie der Askese war jener Schluss des Karnevals von 1497! Mit Kinderprozessionen und Psalmodieen suchte er die sonstige Lust des Karnevals zu verdrängen; von Haus zu Haus gingen seine Anhänger, um die Eitelkeiten („vanità“) zu sammeln, d. h. Bücher, Gemälde, Zeichnungen, welche ihm anstössig erschienen, Masken und Faschingsanzüge, und alles dies wurde auf der Piazza

de' Signori in eine gewaltige Pyramide aufgeschichtet und unter geistlichen Gesängen, unter Glockengeläut und Trompetenklang verbrannt. Der furchtbare Rückschlag blieb nicht aus; der Papst excommunicirte den Busseprediger, der ebenso unerschrocken die Ruchlosigkeit der römischen Curie verdammt hatte; die Gegner Savonarola's erstürmten das Kloster S. Marco, warfen ihn in's Gefängniss, und nachdem er siebenmal die Folter ausgestanden hatte, ward er 1498 am Himmelfahrtstage auf der Piazza gehängt und dann verbrannt. Neue Bedrängnisse brachte der Stadt der Krieg mit der alten Nebenbuhlerin Pisa, die unter allen Umständen gedemüthigt werden sollte. Es ist eins der letzten Blätter aus der trüben Geschichte der Bruderkämpfe, durch welche die italienischen Städterepubliken den Untergang auf sich selbst herabbeschworen haben. Pisa fiel 1509, aber der Krieg hatte die Kräfte der Florentiner erschöpft, unaufhaltsam drang Cesare Borgia in der Romagna vor, und als 1512 das florentinische Heer bei Prato durch die päpstlichen Truppen eine Niederlage erlitten hatte, musste der zum lebenslänglichen Gonfaloniere ernannte Pietro Soderini zurücktreten, und die Medici kamen wieder an's Ruder. Noch einmal raffte sich in dem Aufstand von 1527 Florenz gegen die entarteten Nachkommen eines grossen Geschlechts auf, aber nur um nach heldenmüthiger Vertheidigung 1530 zu unterliegen.

Dies ist genau die Grenze der künstlerischen Entwicklung dieser edlen Stadt. Sie hat noch unter Soderini trotz der Noth der Zeit bedeutende künstlerische Unternehmungen hervorgerufen, aber so eng verknüpft mit dem Genius der Freiheit und Unabhängigkeit war dort das Heil der Kunst, dass mit dem Untergang jener auch diese in's Grab sank.

So waren die Zeiten, in welchen neben einer Reihe älterer Künstler der grosse Genius geboren wurde und heranwuchs, der durch seine weit überragende schöpferische Anlage die Malerei aus den breitgetretenen Bahnen der Vorgänger befreien und zu einer neuen Entwicklung führen sollte. *Lionardo da Vinci* *) ist nicht bloss wie mancher seiner Zeit- und Kunstgenossen eine vielseitige, er ist gradezu eine allseitige Persönlichkeit. Nie vielleicht hat sich die Totalität menschlicher

*) *Vasari*, ed. Le Monnier VII. — *C. Amoretti*, memorie storiche sulla vita etc. di Lionardo da Vinci. Milano 1804. — *Graf von Gallenberg*, Lionardo da Vinci. Leipzig 1834. — *Rio*, L. de Vinci et son école. Paris 1855. — *A. Houssaye*, histoire de L. de Vinci. Paris 1869. — *C. de Blasis*, L. da Vinci. Milano 1872. — *Waagen* in seinen Kleinen Schriften. Stuttgart 1875.

Begabung so wunderbar über alle Zweige des Forschens, Denkens und Schaffens verbreitet wie bei ihm. Er war eine jener tiefsinnigen grüblerischen Naturen, die wie unser Dürer überall bis auf den Grund der Dinge zu dringen suchen, unablässig bemüht, von der Welt der Erscheinungen ausgehend, ihren Gesetzen nachzuspüren. Es will wenig sagen, wenn wir hervorheben, dass er ebenso ausgezeichnet als Maler, Bildhauer, Architekt, wie als Ingenieur, Wasser- und Festungsbaumeister war; denn weit über das künstlerische Gebiet hinaus reichen seine wissenschaftlichen Bestrebungen, seine Untersuchungen über mathematische Gegenstände, seine bedeutenden physikalischen Entdeckungen. Dazu gesellte sich ein hoher Ruf als Musiker, Dichter und Improvisator, endlich eine männliche Schönheit der äussern Erscheinung, in welcher sich Würde und Kraft mit Anmuth des Benehmens vermählten. Um diese Erscheinung zur Vollkommenheit zu stempeln, hatte die Natur ihn mit solch physischer Kraft ausgestattet, dass er wie weiland König August von Sachsen ein Hufeisen mit der Hand zusammendrücken und das feurigste Pferd im vollen Laufe aufhalten konnte. Von dem Umfang seiner wissenschaftlichen Arbeiten liefern zwölf Foliobände in der Bibliothek des Instituts zu Paris, zu welchen noch der Codex Atlanticus in der Ambrosiana zu Mailand, anderes im British Museum und an andern Orten Befindliche hinzukommt, staunenswerthe Zeugnisse. Ein Theil dieser Arbeiten bezieht sich auf seinen Traktat über die Malerei, der nichts Geringeres als die vollständige wissenschaftliche Begründung der modernen Malerei enthält. Aber dazu kommen namentlich wichtige Entdeckungen im Gebiete der Physik*), Untersuchungen über Sonne, Wärme, Schatten, über die Strahlen der Sterne, über den Magnet, über Ebbe und Fluth, über Rotation des Wassers, über die Stellung der Erde, über Tag und Nacht auf dem Monde, über Sonnen- und Mondfinsternisse, über die Erhebung des Meeres am Aequator, über den Fall der Körper, den Blutumlauf und unzählige andere wichtige Fragen. Von höchster Bedeutung ist der Satz, dass wissenschaftliche Ergebnisse nur durch Anwendung der Mathematik zu erreichen seien. Nicht minder mannichfaltig ist der Inhalt des sogenannten Codex Atlanticus in der Ambrosiana, der unter vielem Andern, namentlich mancherlei Maschinen,

*) Ueber Lionardo's wissenschaftliche Arbeiten vgl. u. A. *Venturi*, essai sur les ouvrages physico-mathématiques de L. de Vinci. Paris 1797. — *Lombardini*, dell' origine etc. della scienza idraulica nel Milanese. — Saggio delle opere di L. da Vinci. Milano 1872. — *Grothe*, L. da Vinci als Ingenieur etc. Berlin 1874.

Wurfgeschosse, Brücken, Schleusen, Vorrichtungen für Wasserbau und Kanäle, Flugmaschinen, Entwürfe für Kanonen und andre artilleristische Dinge, hydraulische Maschinen, Pendel und Uhren, Hygrometer, Entwürfe zum Festungsbau und noch vieles Andere enthält. Berühmte Physiker, welche die Schriften Lionardo's geprüft haben, fanden darin manche Entdeckungen, wie die Camera obscura, welche von der Physik erst ein Jahrhundert später nachgeholt worden sind. Doch trotz der Arbeiten Venturi's, Amoretti's, Lombardini's, Marx', Grothe's u. A. ist die wissenschaftliche Bedeutung Lionardo's in ihrer Universalität nicht annähernd, viel weniger erschöpfend gewürdigt. Wie sehr Lionardo auf allseitige Ausbildung seiner Fähigkeiten bedacht war, geht schon aus dem merkwürdigen Umstande hervor, dass er alle diese Werke umgekehrt mit der linken Hand geschrieben hat, wie er denn offenbar häufig in derselben Weise zu zeichnen pflegte, ohne Zweifel um sich die gleichmässige Fertigkeit beider Hände zu sichern. Ehrfurcht erfasst uns, wenn wir diese gewaltige Persönlichkeit betrachten, deren ganzes Leben nur von dem einen glühenden Durste nach Erkenntniss erfüllt war, und wir begreifen die Klage seines Schülers Franceso Melzi, der nach dem Ableben seines Meisters schreibt: „Jedermann empfindet mit Schmerz den Tod eines solchen Mannes, welchen zu schaffen nicht mehr in der Macht der Natur liegt.“

Lionardo wurde im Jahre 1452 im Val d'Arno auf dem Schlosse Vinci als illegitimes Kind seines Vaters, des Ser Piero, Notars der Signoria von Florenz, geboren. Seine Mutter war eine gewisse Caterina*), welche später einen Einwohner von Vinci Namens Accattabriga ehelichte. In dem Geburtsjahre Lionardo's heirathete der Vater die Albiera Amadori, und als diese bald darauf starb, die fünfzehnjährige Francesca Lanfredini. Beide Ehen blieben kinderlos, und erst von der dritten Frau, Margherita, hatte Ser Piero zwei Söhne, Antonio und Giuliano, die 1476 und 1479 geboren wurden. Margherita schenkte ihrem Gemahl noch zwei Söhne; nach ihrem Tode heirathete Ser Piero zum vierten Male die Lucrezia Cortigiani, welche ihm noch drei Söhne und zwei Töchter gebar. Lionardo wurde indess vom Vater legitimirt und mit seinen ehelichen Kindern gleichberechtigt gestellt. Früh scheint sich in dem Knaben der Hang zur Kunst geoffenbart zu haben, denn der Vater brachte ihn bald zu Verrocchio in die Lehre, wo er neben Perugino und andern tüchtigen Künstlern

*) Vgl. *Uzielli,* ricerche intorno a L. da Vinci. Firenze 1872.

eine gründliche Unterweisung empfing. Diese beschränkte sich nicht ausschliesslich auf die Malerei, sondern umfasste nach der Vielseitigkeit seines Meisters auch die verschiedenen Zweige der Plastik. Wir haben Verrocchio (I. S. 316 ff.) als einen Künstler kennen gelernt, der durch das energische Streben nach plastischer Formvollendung, durch seine Erfahrung in der Perspektive, der Bildhauerei, Holzschnitzerei und Goldschmiedekunst, ja selbst in der Malerei und Musik sich als ein trefflicher Meister für eine Persönlichkeit wie Lionardo erweisen musste. In der Malerei gehörte er zu den Künstlern, die neben der scharfen, fast herben Bestimmtheit der Form nicht minder eifrig auf die Vervollkommnung der Farbentechnik bedacht waren. Ausserdem war Verrocchio nach dem Zeugniss des Giovanni Santi ein Mann von angeborner Feinheit und Liebenswürdigkeit („d'umanitate e innata gentelezza"), der auch dadurch einem Geiste wie Lionardo innig verwandt erscheint.

In der Werkstatt seines Meisters fand Lionardo zwei treffliche Mitschüler, an welche er sich ganz besonders anschloss: Pietro Perugino mit der umbrischen Gefühlsinnigkeit und dem lauteren Schönheitssinn, und Lorenzo di Credi, der durch treuherzigen Ernst, liebenswürdige Gesinnung und unübertreffliche Sorgfalt der Ausführung hervorragt. Wie der Wetteifer mit solchen Genossen und das Vorbild eines so angesehenen Meisters auf den feurigen Geist Lionardo's wirken musste, ist leicht zu ermessen. Das unabsehbar reiche Kunstleben von Florenz war für einen aufstrebenden Jüngling ein unerschöpflicher Quell mächtiger Anregung und Förderung. Schon damals übte sich Lionardo in den verschiedensten Zweigen der Kunst. Vasari kannte Gipsabgüsse mehrerer von ihm damals modellirter Frauen- und Kinderköpfe, deren hohe Schönheit er nicht genug rühmen kann. Besonders aber übte er sich im Zeichnen nach der Natur, wobei er nicht bloss den feinsten Sinn für erlesene Schönheit, sondern nicht minder den Hang zum Charakteristischen selbst bis zum Extrem walten liess. Wenn er Menschen mit ungewöhnlichen Gesichtszügen, seltsamem Bart- oder Haarwuchs begegnete, so ging er ihnen so lange nach, bis er sich ihre Gestalt genau eingeprägt hatte, um sie zu Hause mit grösster Lebendigkeit aus dem Gedächtniss zu zeichnen. Gern verkehrte er deshalb auf den Marktplätzen unter dem Volk, lud auch wohl groteske Exemplare von Bauern zu sich ein und erschreckte sie mit allerlei physikalischen Experimenten, oder erzählte ihnen lächerliche Schnurren, um ihre Grimassen sich einzuprägen und mit dem Stift festzuhalten. Das

waren wissenschaftliche Experimente, durch welche er sich über die Gesetze des Muskelspiels bei verschiedenem Gemüthsausdruck klar zu werden suchte. Es existiren noch manche Zeichnungen dieser Art, die bis in's barock Hässliche und Abschreckende sich verlieren, so sehr war neben der höchsten Schönheit auch das bis zur Karikatur Hässliche Gegenstand seines Studiums.

Aber auch ein Zug jener aus dem Mittelalter ererbten Phantastik, der das 15. Jahrhundert noch erfüllt, gibt sich darin zu erkennen. So hatte er für einen Freund einen Neptun auf seinem Wagen gezeichnet, wie er von Seepferden auf stürmischem Meere dahingezogen wird. Eine prachtvolle Kreidezeichnung dieses Gegenstandes sieht man zu Windsor. (Nr. 48 der kürzlich von der Grosvenor Gallery herausgegebenen Publikation.) Auch hier waren gespenstische Erscheinungen mächtiger Seethiere, der Wind- und Meeresgötter ein Zeugniss dieser Richtung. Drachenkämpfe von zwingender Gewalt phantastischer Erfindung begegnen uns mehrfach in seinen Zeichnungen, so in der Ambrosiana (Phot. Braun 43), in den Uffizien (Br. 451), namentlich aber in einem herrlichen Blatt der Windsor-Sammlung (Nr. 59). Sodann malte er ein Medusenhaupt, welches durch die mit dem Haar wild verflochtenen Schlangen einen grauenhaften Eindruck machte; es blieb aber wie viele Werke Lionardo's unvollendet, und das in den Uffizien dafür ausgegebene Bild gehört, wie jetzt allgemein anerkannt ist, einer späteren Hand. Auch das Gegenstück zu diesem Werke, welches in kühnster Verkürzung das Brustbild eines Engels darstellte, ist verschollen. Dasselbe Schicksal hat den von Vasari gerühmten hölzernen Schild ereilt, welchen er auf den Wunsch seines Vaters für einen Bauer ausführte. Lionardo malte darauf ein phantastisches Ungeheuer, in welchem er die Formen von Eidechsen, Grillen, Schlangen, Schmetterlingen, Fledermäusen u. dgl. auf so seltsame Weise zu verbinden wusste, dass sein Vater, als er zur Besichtigung des Werkes gerufen wurde, entsetzt davor zurückfuhr. „Dies ist die Wirkung, die man vom Kunstwerk erwartet," sagte Lionardo, als er seinem Vater den Schild übergab; dieser aber verkaufte das Werk für hundert Dukaten an einen Kunsthändler, von welchem es um den dreifachen Preis an den Herzog von Mailand Lodovico il Moro überging. Vielleicht wurde der Fürst durch dieses Werk zuerst auf Lionardo aufmerksam.

Wie sehr Lionardo damals auf genaueste Beobachtung und Nachahmung der Natur ausging, wird uns mehrfach durch Vasari bezeugt. So hatte er einen grau in grau gemalten Carton von Adam und Eva

im Paradiese angefertigt, nach welchem für den König von Portugal in Flandern ein Teppich gewebt werden sollte. Vasari rühmt daran besonders die Sorgfalt in der Ausführung der Wiese mit ihren unzähligen Kräutern und Blumen, den Feigenbaum mit den Verkürzungen der Blätter und die ebenso meisterhaft gezeichnete Palme. An einer Madonna, welche nachmals Papst Clemens VII. besass, bewundert er die ausserordentliche Naturwahrheit einer Wasserkaraffe mit einigen Blumen, auf welchen sogar die Thautropfen mit der grössten Treue nachgebildet waren. Eine treffliche Madonna des Lorenzo di Credi in der Galerie Borghese zu Rom wiederholt, vielleicht im Anschluss an Lionardo's Bild, das Motiv. Solche Art des detaillirenden Naturalismus, welche wir auch sonst bei manchen gleichzeitigen Italienern finden, ist ohne Zweifel unter dem Einfluss flandrischer Bilder entstanden.

Da ein unseliges Verhängniss alle diese Arbeiten zerstört hat, so liegt der Wunsch nahe, andere Werke ausfindig zu machen, welche über den malerischen Stil seiner Jugendzeit Auskunft geben. Da erinnern wir uns zunächst des schönen Engels auf der Taufe Christi seines Meisters Verrocchio (I. S. 317), welchen nach Vasari's Zeugniss Lionardo ausgeführt hat. Hier ist die höchste Vollendung des von Verrocchio Erstrebten, wunderbare Feinheit in Zeichnung und Durchbildung der Form, Reichthum und Harmonie der malerischen Behandlung, dazu aber jene strahlende Jugendschönheit und ideale Innigkeit schwärmerischen Ausdrucks, welche Lionardo's Eigenstes ist. Gestützt auf dieses wohlbezeugte Werk darf man ihm wohl auch ein erst neuerdings aus dem Kloster von Monte Oliveto bei Florenz in die Galerie der Uffizien (Nr. 1288) gelangtes Altarbild der Verkündigung zuschreiben. Es ist ein Breitbild, auf welchem man rechts die Madonna vor einem in edlen Renaissanceformen ausgeführten Betpult sitzen sieht, (Fig. 1), während von der andern Seite der Engel herbeieilt, um die himmlische Botschaft zu bringen. Ueber eine Brüstung hinweg fällt der Blick in eine Landschaft mit Cypressen und andern Bäumen und einer felsigen Küste, welche einen von Schiffen wimmelnden Fluss oder Hafen begränzt. Wohl erkennt man in der Haltung und Zeichnung der rechten Hand der Madonna, die auf dem Buche liegt, eine gewisse Befangenheit und jenes starke Heraustreten der Knöchel, das man bei Lorenzo di Credi findet; diesem haben in der That einzelne Kenner das Werk zuschreiben wollen, während Crowe und Cavalcaselle an Ridolfo Ghirlandajo denken. Aber an Feinheit der Formen, an Holdseligkeit des Ausdrucks ist das Werk allen übrigen Florentinern der

Zeit so hoch überlegen, besonders zeigt die Madonna eine so vornehme Jungfräulichkeit gegenüber dem mehr bürgerlich frauenhaften Charakter der meisten florentiner Madonnen, dass schwerlich an einen andern als Lionardo zu denken ist, wie wir ausführlicher im III. Bande von Zahns „Jahrbüchern“ dargelegt haben.

Für die Behandlungsweise Lionardo's ist eine Anzahl von Zeichnungen von Wichtigkeit, welche die Sammlung der Uffizien bewahrt.

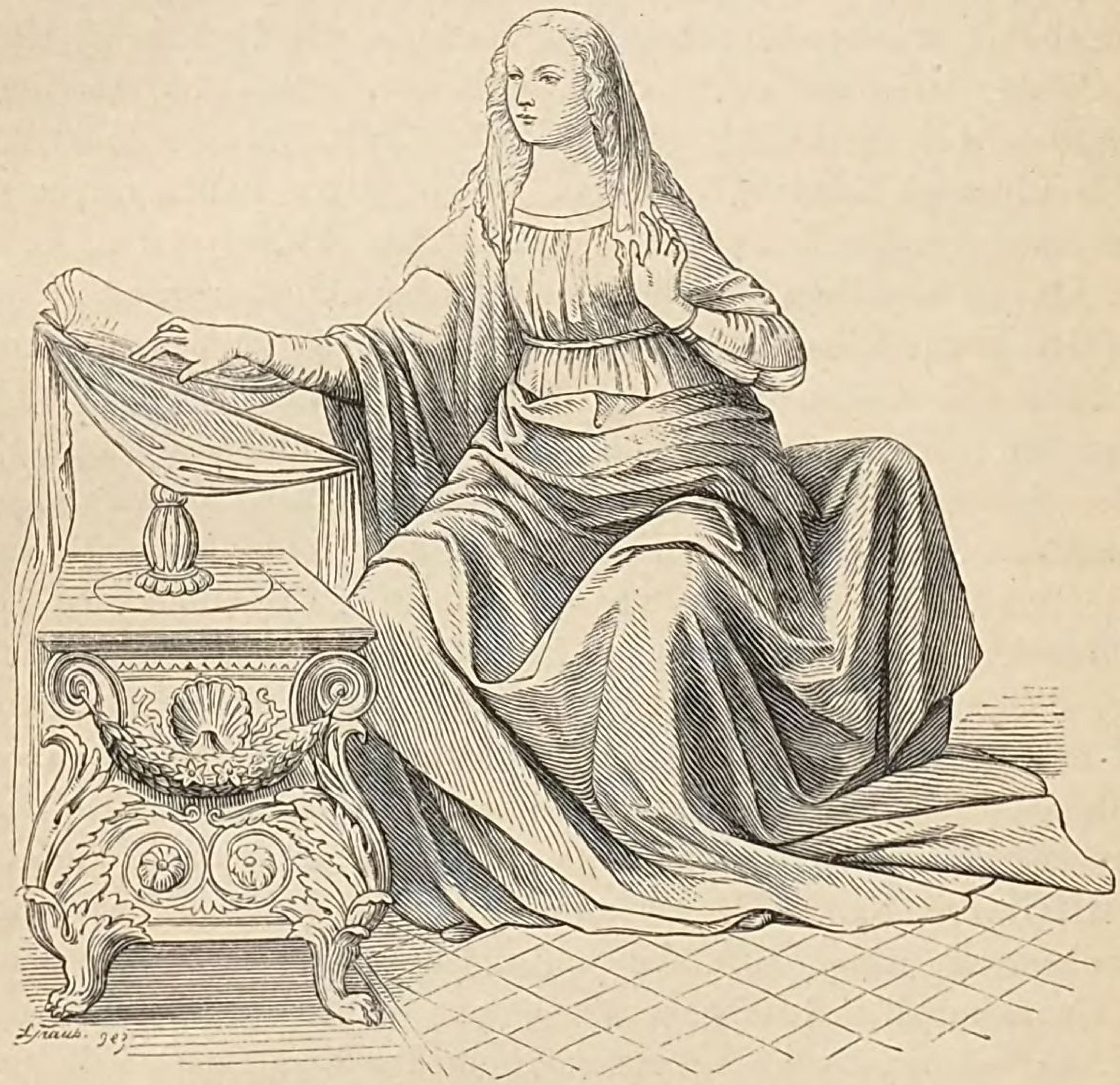


Fig. 1. Madonna aus der Verkündigung, wahrscheinlich von Lionardo. Uffizien.

Man erkennt sehr wohl die in diese Epoche fallenden Blätter an der minutiösen Sorgfalt der Ausführung, in welcher der Einfluss Verrocchio's, der Wettstreit mit Lorenzo di Credi und die der ganzen damaligen florentiner Kunst eigne Richtung auf Naturalismus zusammenklingen. In manchen dieser Werke finden wir Verwandtschaft mit der Auffassung Ghirlandajo's; so in einem auf Leinwand gemalten weiblichen Studienkopf mit gesenktem Blick, dessen Formen schlichteste bürgerliche Anspruchslosigkeit verrathen (Photogr. Braun 432). In anderen,

wie in dem herrlichen in Bister auf grauem Papier ausgeführten jugendlichen Frauenkopf (Br. 429) erhebt sich der Künstler zu der holdesten Süssigkeit, die wiederum durch das bei ihm beliebte Motiv der niedergeschlagenen Augen jenes räthselvoll Verschleierte erhält, das Lionardo's Frauenbildnissen fast durchgängig eigen ist. Hier hat er ausserdem durch reiche Anordnung der in langen Ringeln herabfallenden Locken, die durch ein Geflecht von Bändern und ein Diadem mit Perlen noch zierlicher werden, sich als den ächten Schüler jener Goldschmied-Maler erwiesen, die im köstlichsten Schmuck und der zartesten Ausführung wetteiferten. Aber er ist ihnen allen in einer fast unglaublichen Feinheit der Zeichnung und Modellirung so weit überlegen, dass nur etwa ein Mantegna und Dürer damit wetteifern könnte, obwohl er beide wieder an weichem Schmelz der Modellirung übertrifft. In anderen Fällen, wie in dem köstlichen Frauenkopf derselben Sammlung (Br. 435) behandelt er das Haar nur andeutend, um die ganze Sorgfalt auf Ausführung des Gesichts zu verwenden. Die Zeichnung ist hier, wie so oft bei ihm, mit Kreide auf grünem Papier entworfen, wobei dann bewundernswürdig ist, wie er mit blossen schräg geführten Parallelstrichen das feinste Leben und die zartesten Uebergänge der Form bis in die tiefsten von Reflexen belebten Schatten auszudrücken weiss. Hier erkennt man die Richtung des grossen Künstlers, der nicht bloss den anatomischen Bau der Gestalt, sondern auch das wunderbare Leben der Form im Licht wiedergiebt. Auch hier ist der Blick gesenkt, und die Mundwinkel umspielt bereits das räthselvolle und bewusste Lächeln, welches den Gestalten Lionardo's im Gegensatz zu der Unbefangenheit der früheren Kunst das Gepräge absichtsvoller Erscheinung aufdrückt. Werke dieser Haltung wird man unbedenklich der reiferen Zeit des Meisters zuweisen müssen. Ganz in derselben Weise ist ein männlicher Studienkopf des Louvre (Br. 169) behandelt, dessen grobknochige durchfurchte Züge zugleich gewaltig und bestimmt und doch wieder voll malerischer Weichheit vor uns hintreten.

Dass Lionardo sich mit beiden Händen gleichmässig geübt hatte, erkennt man aus manchen Zeichnungen, in welchen die Strichlagen offenbar mit der Linken statt mit der Rechten geführt sind. So u. A. an einem Petrus in der Albertina (Br. 94), der in die Zeit der Studien für das Abendmahl fällt; ferner an zahlreichen Zeichnungen zu Windsor; endlich an einem Frauenkopf im Louvre (Br. 168), der wieder den gesenkten Blick und die geneigte Haltung des Kopfes zeigt, aber nichts von dem absichtsvollen Lächeln des Mundes. Auch von seinen

Gewandstudien aus jener Zeit ist uns Manches erhalten; so, um nur ein Beispiel hervorzuheben, die köstliche in Oel auf Leinwand ausgeführte Draperie in derselben Sammlung (Br. 180), deren Verwandtschaft mit der Madonna auf dem Verkündigungsbilde von Monte Oliveto wir anderwärts nachgewiesen haben. Andre Gewandstudien von ähnlicher Vollendung finden wir im Louvre (Br. 182) und in den Uffizien (Br. 430. 431. 437. 447). Auf solche Zeichnungen beziehen sich Vasari's Bemerkungen über die Art von Lionardo's Studien: „Bisweilen formte er Modelle verschiedener Figuren in Erde, legte darüber weiche in Gips getauchte Lappen und mühte sich mit äusserster Geduld, sie auf ganz feine oder schon gebrauchte Leinwand nachzuzeichnen, indem er sie schwarz und weiss mit der Spitze des Pinsels bewundernswürdig ausführte." Und mit Recht fügt Vasari hinzu: „Auf Papier zeichnete er so fleissig und sauber, dass keiner ihn hierin je an Zartheit erreicht hat." Wie er dabei stets bemüht war, mit den einfachsten Mitteln der Zeichnung den Gegenständen die vollkommenste Rundung zu geben, und wie er in Ausbildung des Helldunkels alle Zeitgenossen übertraf, beweist jede seiner zahlreichen Zeichnungen. In diese frühe Zeit des Meisters würde auch die grosse auf grünem Papier ausgeführte Madonna im Britischen Museum (Br. 45) zu setzen sein, wenn nicht der unschöne Typus des Kopfes und die krampfig gekrümmten Hände eher auf Verrocchio deuteten.

Aber die bildenden Künste allein vermochten, wie gesagt, den rastlosen Geist dieses ausserordentlichen Mannes nicht zu befriedigen. Ebenso eifrig widmete er sich seinen mathematischen und physikalischen Studien, seinen mechanischen und hydraulischen Arbeiten. Er entwarf, wie Vasari berichtet, zahlreiche Zeichnungen zu Bauwerken aller Art, zu Mühlen, Walkmühlen und andern durch Wasser getriebenen Maschinen; nicht minder war er unermüdlich, Modelle und Zeichnungen zu entwerfen, um Berge abzutragen und zu durchbrechen, um Seehäfen zu reinigen und durch Pumpen Wasser in höher gelegene Gegenden zu bringen, auch mit Winden, Haspen und Schrauben bedeutende Lasten zu heben. Besonders beschäftigte ihn der Plan, den Arno von Florenz bis Pisa zu kanalisiren und dadurch schiffbar zu machen; ja ihm schien es nicht unmöglich, das Baptisterium S. Giovanni, welches durch die allmähliche Erhöhung des umgebenden Platzes etwas eingesunken erscheint, empor zu heben und ihm einen Stufenbau unterzuschieben. Man kann sagen, dass das ganze Gebiet der Natur ihm schon damals Gegenstand der Forschung und Untersuchung war, ja

diese erstaunliche Allseitigkeit seiner Anlage war der ruhigen Vollendung künstlerischer Schöpfungen so wenig günstig, dass er häufig die angefangenen Werke unvollendet liegen liess. Aber den stärksten Antheil an dieser Unstätigkeit hatte doch das Ideal der Vollkommen-



Fig. 2. Anbetung der Könige, von Lionardo. Uffizien.

heit, welches ihm bei jedem Werke vorschwebte, denn obwohl er den denkbar höchsten Grad darin erreichte, genügte er doch seinen eigenen Anforderungen niemals. So ist denn auch eine seiner grössten Compositionen, die wahrscheinlich an das Ende seines florentiner Aufenthalts zu setzen ist, niemals ausgeführt worden: die Anbetung der

Könige in den Uffizien, die er nur in brauner Untermalung begonnen hat; die Federskizze dazu befindet sich in derselben Sammlung. In dieser ungemein reichen lebensvollen Composition (Fig. 2) thut er einen bedeutenden Schritt über das bis dahin Herkömmliche hinaus. Die Madonna, eine holdselige Gestalt, auf einem Felsabhang sitzend, nimmt die Mitte des Bildes ein. Sie neigt sich liebevoll über das Kind und hält dasselbe sorglich umarmt, da dieses sich lebhaft zu dem ältesten der drei Könige herabneigt und mit dem linken Händchen nach dem Gefässe langt, welches dieser mit dem Ausdruck innigster Verehrung ihm knieend darreicht. Gegenüber kniet ein jugendlicher König, der mit inbrünstiger Andacht auf die schöne Gruppe blickt und ebenfalls eine Gabe fast zaghaft hinhält. Den dritten der Könige erblickt man hinter der Madonna. Von allen Seiten drängen Männer und Frauen, Greise und Jünglinge in freudiger Erregung heran, so dass keine gleichgültige Figur sich bietet, vielmehr jede in reicher Abstufung der Empfindung an dem Vorgang theilnimmt und ein rauschender Klang der Freude das Ganze durchdringt. Dabei ist bewunderungswürdig, mit welcher Weisheit der Künstler ohne allen Zwang das Ganze im herrlichsten Rhythmus symmetrisch aufgebaut hat, wie schön er durch Vertheilung von Licht und Schatten die Gruppen gesondert und durch edle Linienführung wieder verbunden hat. Seiner Lust an Pferden hat er durch Hinzufügung einiger Reitergestalten Genüge gethan, den Hintergrund sodann nach der Sitte der Zeit mit mancherlei kleinen Scenen von Kämpfen, Ueberfällen u. dgl. ausgefüllt, wobei das Pferd wieder eine grosse Rolle spielt. Bei allem Reichthum herrscht aber doch in der Composition eine Einheit und Geschlossenheit, welche einen erheblichen Fortschritt über die früheren Behandlungen des Themas bekundet. Milanesi's Vermuthung, dass dieses Bild mit dem im März 1481 von den Mönchen von S. Donato ihm um 300 Goldgulden verdungenen Altarbilde identisch sei, hat viel Wahrscheinliches. Zu Vasari's Zeit befand sich das Werk im Hause des Amerigo Benci. Drei Jahre vorher, am Neujahrstage 1478, hatten die städtischen Behörden ihm ein kurz zuvor dem Pollajuolo zugesagtes Altarbild für die Bernhardskapelle des Palazzo Vecchio übertragen. Wenn man einen älteren Meister zu Gunsten eines jüngeren zurücktreten lässt, so ist dies wohl der stärkste Beweis von der Bedeutung, die man letzterem zugesteht. Auch dieses Werk erhielt erst nachmals durch Filippino Lippi (I. 366) seine Vollendung.

Wie lange Lionardo in Florenz geblieben, ist nicht überliefert;

ebensowenig wissen wir mit Bestimmtheit, ob er in früher Zeit in Rom gewesen ist. Dennoch wird ein Aufenthalt daselbst etwa im Anfang der achtziger Jahre überaus wahrscheinlich. Wir wissen, dass damals eine Anzahl der bedeutendsten florentinischen Künstler dort mit Ausmalung der sixtinischen Kapelle beschäftigt war. Es steht leicht zu vermuthen, dass es auch Lionardo dort hinzog, schon wegen der Begeisterung für das klassische Alterthum, welche ihn erfüllte. Dazu kommt, dass sich in Rom ein Werk erhalten hat, welches nach allgemeiner, übereinstimmender Ueberzeugung nur von Lionardo herrühren kann, und das doch in keine spätere Zeit zu setzen ist. Es



Fig. 3. Madonna von Lionardo, in S. Onofrio. Rom.

ist die in einer Lünette des Klosters S. Onofrio in Fresco ausgeführte Madonna mit dem Kinde, welche von einem knieenden Donator verehrt wird. (Fig. 3). Die Madonna ist eine grossartige Gestalt von vornehm huldvoller Erscheinung, welche über das eng Bürgerliche der florentinischen Madonnen weit hinausragt, während das nackte Kindchen auf ihrem Schoosse denen des Lorenzo di Credi verwandt erscheint. Mit Innigkeit blickt die Mutter auf das Kind herab und lässt dem Kleinen, der sich lebhaft zum Segnen gegen den Stifter vorbeugt, scheinbar völlige Freiheit, während sie in Wirklichkeit es an einem Leibband hält, es sorglich behütend. Zwei köstliche Röthelstudien zu dem Christuskinde sieht man auf einem Blatt zu Windsor (Nr. 66). Der Donator kniet mit dem Ausdruck treuherziger Frömmigkeit zur Linken

der Gruppe, in beiden gefalteten Händen sein Käppchen haltend. Es herrscht ein schlichter Realismus in der Durchführung des Ganzen, besonders auch in dem unbekümmerten Abweichen von der Symmetrie; die meisterhafte Zeichnung und Verkürzung, die sich besonders in der Gestalt des Kindes, aber auch im Kopf und den Händen der Madonna zu erkennen giebt, zeigen uns Lionardo auf der Stufe seiner vollendeten Reife. Aus derselben Zeit etwa stammt der h. Hieronymus in der Galerie des Vatikan, wiederum nur in brauner Untermalung ausgeführt, ein Meisterstück von Verkürzung, dabei von lebensvollem Ausdruck.

Wie es kam, dass man damals in Rom auf eine solche Künstlerkraft nicht aufmerksam wurde, um ihr grössere Aufgaben zu stellen, ist nicht mehr zu ermitteln; wohl aber wissen wir, dass Lionardo etwa gegen Vollendung seines dreissigsten Lebensjahres nach Mailand ging, um in die Dienste Lodovico Sforza's zu treten (1482). Genaueres über diesen Wendepunkt seines Lebens hat uns kürzlich die von Milanesi im Archivio storico XVI, 219 ff. veröffentlichte Vita eines Anonymus des sechszehnten Jahrhunderts gebracht, in welcher erzählt wird, dass Lorenzo Magnifico den jungen Künstler in seinem Palaste beschäftigt und dann den Dreissigjährigen an Lodovico Sforza nach Mailand gesandt habe, um diesem eine Leier als Geschenk zu bringen; denn Lionardo sei damals als Leierspieler einzig in seiner Art gewesen. Dies also war die erste Anknüpfung seiner Beziehungen zum Moro, die von solcher Bedeutung für ihn werden sollten. Etwa siebzehn Jahre, die kräftigste Manneszeit, verlebte er dort im Dienste des Herzogs. Es war die Sonnenhöhe seines Glücks und seines Wirkens, und obwohl auch dort ein schweres Verhängniss seine grössten Schöpfungen verfolgt hat, ist doch noch genug vorhanden, um ihm eine der höchsten Stellen in der Kunstgeschichte zu verbürgen.

Die Zustände am Hofe von Mailand konnten für die Entfaltung der vielseitigen Gaben Lionardo's nicht günstiger sein. Lodovico Sforza, genannt il Moro, hatte die seinem Neffen Gian Galeazzo gebührende Herrschaft seit 1480 an sich gerissen und hielt diesen in Haft, wenn gleich unter milderen dies Verhältniss verschleiernden Formen, bis später der legitime Thronfolger, wahrscheinlich durch Gift, aus dem Wege geräumt wurde. Lodovico herrschte mit Kraft und Einsicht und war bemüht, durch den Ruhm seiner Regierung das Andenken an die widerrechtliche Usurpation zu verwischen. Er ist eine der gewaltigsten Gestalten des 15. Jahrhunderts, rücksichtslos und ohne Skrupel jedes

Mittel, so verbrecherisch es sein mochte, anwendend, wenn es für Erhaltung und Vermehrung seiner Macht sich zu empfehlen schien. Liess er doch einmal einen angesehenen Bürger Cremona's, der gegen die Steuerlast murrte, im Stillen erdrosseln, um das böse Beispiel nicht aufkommen zu lassen. Sein Hof ward als der glänzendste der damaligen Zeit gepriesen, aber er war auch einer der zügellosesten und unsittlichsten. Bezeichnend genug schickte der Herzog dem durch ihn in's Land gerufenen Karl VIII. von Frankreich fünfzig der erlesensten und mindest spröden Schönheiten entgegen, um den entzündlichen König zu bestricken. Der Moro selbst hatte neben seiner Gemahlin Beatrice d'Este nicht bloss eine Maitresse. Bei alledem war er aber ein Fürst, der zugleich in dem universellen Sinn jener Zeit Wissenschaften und Künste pflegte und die ausgezeichnetsten Männer an seinem Hof versammelte, um durch ihre Werke seinem Namen die Unsterblichkeit zu sichern. In Pavia bot er Alles auf zur Belebung und Neubegründung der Universität, in Mailand stiftete er unter der Leitung Lionardo's eine Akademie; für seine künstlerischen Unternehmungen wusste er neben diesem grossen Meister in Bramante einen der berühmtesten Architekten zu gewinnen. Dass der Herzog von hervorragender geistiger Bedeutung war, geht aus dem lebendigen Antheil hervor, den er an allen höheren Bestrebungen nahm, nicht minder aus dem lebendigen Verkehr, in welchem er mit Gelehrten und Künstlern stand.

An einem solchen Hofe kamen Lionardo's mannichfache Eigenschaften zur glänzendsten Entfaltung. Wenn er in diesen Kreisen sich als geistvoller Improvisator oder als Sänger zu der silbernen Laute hören liess, die er sich selbst gebaut hatte, riss er Alles zum Entzücken hin. In der Blüthe des Lebens, eine Erscheinung von bezaubernder Anmuth, von vollendeten Umgangsformen und hinreissender Beredsamkeit, in allen ritterlichen Uebungen, namentlich im Fechten und Reiten ein Meister, hatte er durchaus das Gepräge eines vollendeten Kavaliers. Er wurde die Seele für alle künstlerischen Unternehmungen, wie auch das Hofleben durch ihn das für jene Zeit unerlässliche künstlerische Gepräge erhielt. Bei der Hochzeit des unglücklichen Gian Galeazzo mit Isabella von Aragonien stellte er das Paradies und die sieben Planeten dar, welche der Reihe nach dem Brautpaare sich nahten, wo dann aus jedem die Gottheit des Planeten hervortrat und Verse zum Lobe der Braut absang. Als später Franz I. nach Mailand kam, verfertigte er einen Löwen, der dem Könige entgegenging und vor

ihm seine Brust öffnete, in welcher man lauter Lilien erblickte. Ebenso hatte er ein Fest in der Familie San Severino durch eine Darstellung zum Preise der Geduld und der Arbeit verherrlicht. Auch bei der Hochzeit des Moro mit Beatrice d'Este trug er zum Glanz der Feier bei, ordnete die Dekoration des Schlosses an und machte den Entwurf zu einem Badehause für die Herzogin. Noch wichtiger wurde sein Rath bei den zahlreichen Anlagen von Kanälen und Wasserwerken.

Wir besitzen noch eine Denkschrift des Künstlers an Lodovico Sforza, in welcher er, wahrscheinlich auf vorhergegangene mündliche Verhandlungen Bezug nehmend, dem Herzog seine Dienste anbietet. Unter den dort erwähnten Punkten stehen seine Erfahrungen in den Kriegswissenschaften in erster Linie. Er erbietet sich, leichte transportable Brücken anzufertigen, die gegen Feuer gesichert seien, sowie er Mittel verspricht, die Brücken der Feinde in Brand zu stecken und zu zerstören; weiterhin bei Belagerungen das Wasser der Gräben abzuleiten, Sturmleitern und ähnliche Maschinen herzustellen, besondere Mittel zur Zerstörung feindlicher Befestigungen anzugeben, eine Art tragbarer explodirender Bomben anzufertigen, unterirdische Gänge und Minen anzulegen, Streitwagen und verschiedenes Feldgeschütz, Schleudern, Ballisten, Steinwurfmaschinen und andre ähnliche Instrumente zu fertigen, auch für den Seekrieg wichtige Hülfsmittel zum Angriff wie zur Vertheidigung anzugeben. Erst am Schlusse gedenkt er in folgenden Sätzen seiner künstlerischen Fähigkeit: „In Friedenszeiten glaube ich in Vergleich mit jedem Andern sehr gut in der Baukunst Genüge zu leisten sowohl in der Errichtung von öffentlichen und Privatgebäuden als auch in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern. Item werde ich in der Marmor-, Bronze- und Thonsculptur arbeiten und ebenso in der Malerei Alles leisten, was irgend in Vergleich mit jedem Andern geleistet werden kann. Ausserdem werde ich auf das Bronzepferd meine Arbeit verwenden können, welches ein unsterblicher Ruhm und ewiges Ehrendenkmal des gesegneten Angedenkens eures Herrn Vaters und des berühmten Hauses Sforza sein wird."

Man sieht, worauf es einem damaligen Gewaltherrscher am meisten ankommen musste, und wie der Ruhm der mechanischen Studien Lionardo's hauptsächlich für Kriegszwecke den Herzog zugleich auf diesen aufmerksam gemacht haben mochte. Das erwähnte Bronzepferd war das kolossale Reiterbild des Francesco Sforza, an welchem er sechzehn Jahre gearbeitet haben soll, da er es zweimal ausgeführt hat. Das erste Modell scheint 1490 fertig gewesen zu sein; das zweite, in einer

Höhe von über zwanzig Fuss ausgeführt, soll 1499 bei der Einnahme Mailands durch die Franzosen von Gascognischen Armbrustschützen, die es als Zielscheibe benutzten, zerstört worden sein. Doch widerspricht dieser Ueberlieferung eine Aeusserung des mit Lionardo befreundeten Luca Pacioli, welcher von dem ausgeführten Denkmal spricht und das Erzgewicht desselben auf 200,000 Pfund angiebt. Gleichwohl durften später in Florenz Lionardo's Neider und darunter selbst der jugendlich übermüthige Michelangelo ihm vorwerfen, dass er nicht im Stande gewesen sei, das Werk zu giessen: ein Vorwurf, der keinen Sinn gehabt hätte, wenn das Standbild vollendet worden wäre. Wie dem auch sein mag, auf alle Fälle hat damals schon der Untergang Lionardo's grosses Werk ereilt. In einem Manuscript der Pariser Bibliothek hat Waagen eine Miniatur gefunden, welche wahrscheinlich das Denkmal darstellt. Es giebt den Herzog in ruhiger Haltung, den Kommandostab in der Hand, in einer Auffassung, welche der des kurz zuvor entstandenen Colleoni seines Meisters Verrocchio im Wesentlichen entspricht. Von den unablässigen Studien Lionardo's für dieses Hauptwerk geben mehrere Blätter zu Windsor (Nr. 85, 87—92) Zeugniss, welche nicht weniger als zehn Varianten von zwei verschiedenen Auffassungen des Denkmals enthalten. Das eine Mal ist der Reiter auf feurig galoppirendem Rosse in leidenschaftlicher Bewegung über einen zu Boden gestürzten Feind dahinsprengend dargestellt. Dabei sind mehrere Entwürfe zugleich mit dem ganzen Unterbau versehen, der den Sarkophag mit der darauf ausgestreckten Figur des Verstorbenen enthält. Einmal, in einer ganz kleinen Skizze, ist angegeben, wie das Monument in Form eines römischen Triumphbogens, gekrönt von der Reiterstatue, zu behandeln wäre. Die zweite Auffassung, der sich der Künstler schliesslich zugewendet zu haben scheint, giebt den Reiter in energisch straffer Haltung auf ruhig schreitendem Rosse; die Art, wie er sich wuchtig in den Steigbügeln hebt, erinnert deutlich an Colleoni. Auch hier fehlt es nicht an Entwürfen des Unterbaues mit der liegenden Grabgestalt. Meisterhafte Pferdestudien, besonders den Kopf des edlen Thieres betreffend, sind mit dieser Reihenfolge verbunden.

Wenn wir die lange Zeit erwägen, welche Lionardo auf dieses Werk verwendet hat, so erkennen wir leicht, dass eine Uebermasse anderer Geschäfte und Studien sich dazwischen gedrängt haben muss. Vor Allem forschen wir nach den damals entstandenen Gemälden des Meisters, aber auch diesen war grossentheils das Schicksal feindlich, und von den wenigen erhaltenen ist es überaus schwierig, eine bestimmte

Zeitfolge festzustellen. In den Anfang der Mailänder Zeit gehört wohl das schöne Bild, welches unter dem Namen der „vierge aux rochers“ nach dem im Louvre zu Paris aufgestellten Exemplare allgemein bekannt ist. (Fig. 4.) Waagen ertheilt dem im Besitz des Lord Suffolk befindlichen Exemplar den Vorrang, indem er dasselbe, das aus der Kirche S. Francesco zu Mailand stammen soll, als ein eigenhändiges Werk, das im Louvre befindliche dagegen als Schulkopie bezeichnet. Gewiss ist, dass das Pariser Exemplar bereits der Sammlung Franz I. angehörte; allein ein sicheres Urtheil ist kaum mehr zu gewinnen, da das Bild stark gelitten hat und ausgedehnte Retouchen zeigt. Gewisse Feinheiten, wie die ausgestreckte Hand des Engels und die Rechte der Madonna, sind wohl Lionardo's würdig, dagegen können die schwülstigen Kindergesichter und die übertriebene Muskulatur ihrer Körper, sowie die blauen Schatten auf der Stirn des kleinen Johannes unmöglich von Lionardo herrühren. Eine andre Schulkopie befindet sich im Museum zu Neapel. In der Composition an sich verräth sich die Eigenthümlichkeit Lionardo's aus jener frühen Epoche, in welcher sein Naturalismus noch in's Phantastische hinübergreift, das hier jedoch den Ausdruck poetischer Stimmung erreicht. In einer Felsgrotte, die den Ausblick auf einen von steilen Klippen eingefassten Fluss gewährt, kniet die Madonna in traulicher Weltabgeschiedenheit vor dem am Boden sitzenden Christuskinde, welches von einem zur Seite knieenden Engel gehalten wird. Der Kleine macht naiv mit der Rechten die Geberde des Segnens gegen seinen Spielkameraden Johannes, der, von der Madonna liebevoll umfasst, in einer Bewegung inniger Anbetung mit gefalteten Händen knieend sich vorbeugt. Die Composition, in ihrer freien Symmetrie, ist vom schönsten Aufbau, die Durchführung in Zeichnung und Modellirung von höchster Sorgfalt, besonders die Köpfe der Madonna und des Engels mit den lieblichen Zügen und den reichen Locken von einer Feinheit, wie wir sie nur an Lionardo kennen; dies Alles, sowie die übergrosse Zierlichkeit der Landschaft mit ihren phantastischen Felsen und den mannichfachen Blumen des Vordergrundes ist von jener Zartheit und Vollendung, jener Freude am Detail, wie sie Lionardo von Florenz mitgebracht hatte. Auch die etwas gezwungene Handgeberde des Engels, zu welcher eine Sepiastudie sich in der Windsor-Sammlung (Nr. 71) findet, ist ächt florentinisch. Es liegt aber über dem Ganzen der Hauch einer Naturpoesie, wie ihn in solcher Vergeistigung vielleicht nur noch Dürer besitzt.

Andere Bilder dieser Zeit sind spurlos verschwunden. So eine

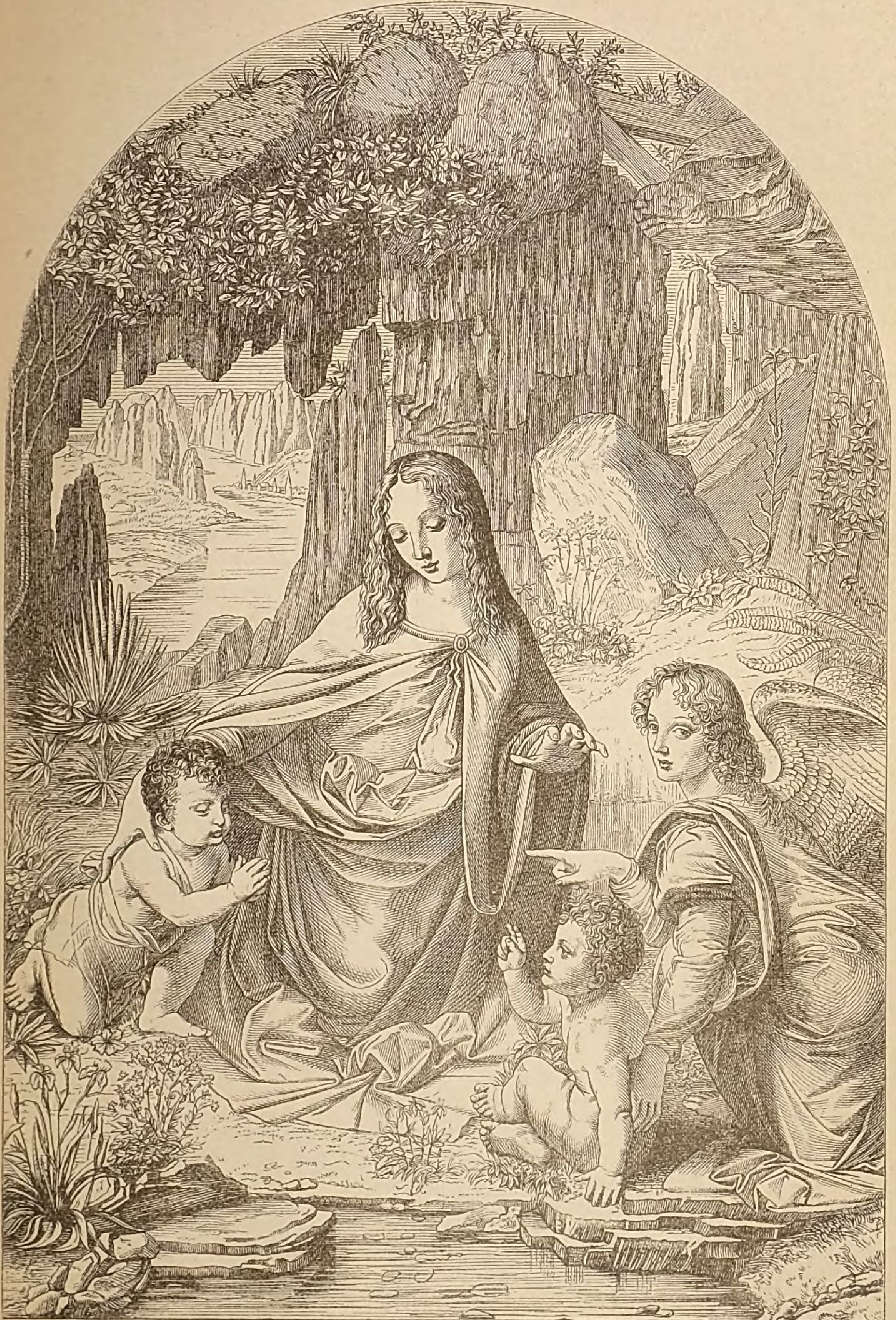


Fig. 4. Vierge aux rochers, von Lionardo. Paris.

Madonna mit dem Kinde, welche der Herzog dem mit ihm verschwägerten Kaiser Maximilian schenkte; so die Bildnisse des Herzogs, seiner Gemahlin und ihrer Kinder, welche Lionardo im Jahre 1495 im Refectorium bei Sta. Maria delle Grazie auf die Wand malen musste. Leider sind diese, weil er sich dazu der Oelfarbe bediente, längst von der Mauer vollständig abgeblättert. Auch eine Madonna mit dem Kinde, dem Erzengel Michael und dem h. Johannes, welche mit der Jahrzahl 1492 bezeichnet war, und sich im Besitz des Grafen Sanvitali zu Parma befand, scheint verschollen zu sein. Eine Nacktstudie zu einer ähnlichen Composition (Madonna mit einem Heiligen und Johannes dem Täufer) bewahren die Uffizien. Dagegen besitzen wir eine kleinere Madonna, welche offenbar der frühesten Mailänder Zeit angehört und 1865 aus dem Palast Litta in die Ermitage nach Petersburg gelangt ist. Die junge Mutter blickt voll Innigkeit auf ihr Kind, das emsig an ihrer rechten Brust saugt und mit dem Händchen nachhilft, während die andre Hand ein Vögelchen hält. Es ist ein Bild holden Mutterglücks, ausgeführt mit der ganzen Zierlichkeit und Sorgfalt eines Schülers Verrocchio's, und selbst in der Farbenstimmung verräth sich noch der Mitschüler des Lorenzo di Credi. Ebenso erinnert die Vorliebe für allerlei Schmuck, wie sie in dem Saum des Gewandes und dem durchwirkten, das schöne Haar der Madonna zusammenhaltenden und von da herabfallenden Schleier sich zu erkennen giebt, an die Goldschmiedschule, aus welcher Lionardo hervorgegangen ist. Die wunderfeine, bis in die kleinsten Einzelheiten sich erstreckende Durchführung spricht ebenso für den Anfang der Mailänder Zeit, wie die noch etwas bunte florentinische Färbung, der blaue Mantel mit gelbem Futter, das rothe Kleid, die kühlgrauen in den Schatten bräunlichen Fleischtöne und der Mangel jener vollendeten, duftig weichen Behandlung (des sfumato), welches die späteren Werke Lionardo's auszeichnet. Dagegen sind Zeichnung und Modellirung, sowohl im Kopf der Madonna, der den bekannten Lionardesken Typus noch nicht zeigt, wie namentlich in dem köstlich bewegten Kinde, von hoher Vollendung. Durch zwei Bogenfenster ist der Blick in eine Landschaft geöffnet, welche zum ersten Mal die grossartige Alpenwelt, die Lionardo's Phantasie später so oft beschäftigt hat, zur Geltung bringt.

Einen entschiedenen Fortschritt erkennt man in einer grösseren Madonnencomposition, welche unter dem Namen der „vierge au basrelief“ bekannt ist. (Fig. 5). Hier verräth die Madonna in dem edlen Kopf und dem grossartigen Gewandwurf nichts mehr von dem engen

Naturalismus des 15. Jahrhunderts. Sorglich hält sie auf dem Schoosse den Kleinen, der auf einem Kissen sitzt und in lebhaftem Affekt hinab-



Fig. 5. Vierge au basrelief, von Lionardo.

strebt, um den kleinen Johannes zu liebkosen, der in ähnlicher Bewegung wie bei der Vierge aux rochers auf einem antiken reliefgeschmückten Sarkophag kniet und anbetend die Hände faltet. Die charaktervollen Gestalten des Joseph mit dem Hirtenstabe und des

langbärtigen Zacharias schliessen die Gruppe ab, deren ideale Schönheit sie durch ihren energischen Realismus nur noch glänzender in's Licht setzen. Eine holdere Madonna und lieblichere Kinder hat selbst die Kunst Rafael's nicht hervorgebracht, wie denn überhaupt hier die volle Herrlichkeit der Kunst des Cinquecento ihren Einzug hält und namentlich gegenüber der vierge aux rochers die höhere Stufe der Entwicklung bezeichnet. Gleichwohl ist in der Färbung, namentlich in dem bräunlichen Fleischton, dem tiefblauen grün gefütterten Mantel und dem leuchtendrothen Kleide der Madonna die florentinische Erbschaft und die Verwandtschaft mit Lorenzo di Credi nicht zu verkennen. Auch die Durchführung ist bis in's Kleinste noch von höchster Sorgfalt, wenn auch nicht mehr von solcher Vorliebe für allerlei Zierrath wie in der Madonna Litta. Das Bild, welches in die Mitte der Mailänder Zeit fallen mag, kam neuerdings in den Besitz des Kunsthändlers Woodburn, welcher es für 4000 Pfund verkaufte. Jetzt befindet es sich im Schloss des Lord Warwick auf Gattonpark. Alte Kopieen desselben, z. B. in der Brera zu Mailand und im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge bezeugen, dass es schon früh hochgeschätzt wurde.

Unter den Porträts der Mailänder Zeit ist vor Allem das köstliche Frauenbildniss im Louvre zu nennen, welches dort als „la belle ferronnière", eine der Geliebten Franz I., bezeichnet wird, wahrscheinlich aber die Lucrezia Crivelli, eine Maitresse des Lodovico Sforza darstellt, die Lionardo um 1494 gemalt hat. (Fig. 6). Es ist ein anmuthiges Köpfchen von feinen Formen, mit zierlichem kleinem Mund, der das später dem Lionardo eigne süsse Lächeln noch nicht hat. Vielmehr verleiht der Ausdruck der grossen dunklen Augen, die klare Stirn und die edle grade Nase dem Kopf einen Ausdruck anmuthvollen Ernstes. Das Haar ist schlicht gescheitelt und von einer Schnur umwunden, welche in der Mitte der Stirn einen Edelstein in reicher Fassung zeigt. Eine zierliche Schnur umgiebt mehrfach den schlanken Hals, das Mieder ist mit Sammt und Goldstickerei eingefasst und die Aermel zeigen jene Puffen und Schleifen der damaligen Mode. Die Färbung ist überaus fein in klaren warmen Tönen durchgeführt, deren lichtes Gold mit dem leuchtend rothen Kleide harmonisch zusammenstimmt. Zugleich liegt über dem Ganzen jene anspruchslose Einfachheit der Auffassung, welche den früheren Arbeiten Lionardo's eigen ist. Ausserdem besitzt die Ambrosiana die angeblichen Porträts des Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Este. Das Profilbild der Dame athmet dieselbe schlichte Anspruchslosigkeit und die bewundernswürdige Fein-

heit der Ausführung, die namentlich in dem reichen Perlenschmuck des Kopfputzes und des Halsbandes wie in der zarten Zeichnung und Modellirung des Kopfes und dem schlicht angeordneten Haar an jenes Meisterwerk im Louvre erinnert. Der angebliche Moro zeigt seinen



Fig. 6. Lucrezia Crivelli, von Lionardo. Louvre.

energischen, in vollem Licht meisterhaft modellirten, aber nicht vollendeten Kopf in Dreiviertelansicht und steht an schlagender Kraft der Wirkung vielleicht noch höher.

Alle diese Arbeiten sollten aber durch das gewaltige Hauptwerk seines Lebens in Schatten gestellt werden, welches Lionardo 1496 begann und bis 1498 vollendete. Es ist das im Auftrage des Herzogs

für das Refectorium von Sta. Maria delle Grazie ausgeführte weltberühmte Abendmahl.*) In diesem Werke hatte er all sein Wissen und Können in grossartiger Anspannung und Concentration der Kräfte niedergelegt. Leider ist auch diese Schöpfung von vernichtenden Schicksalen verfolgt worden. Den ersten Anstoss zum Verderben hatte der Künstler selbst gegeben, indem er, um die höchst mögliche Vollendung zu erreichen, das Bild in Oelfarben auf die Wand malte. Während das einige Jahre vorher in demselben Raum ausgeführte Fresko von Montorfano (I. S. 493) bis auf den heutigen Tag wohlerhalten ist, blätterte Lionardo's Meisterwerk bald dermassen ab, dass es schon nach fünfzig Jahren als ruinirt galt. Eine rohere Zerstörung verhängten die Dominikanermönche des Klosters über das edle Werk, als sie im Jahre 1652, eines bequemeren Zuganges wegen, in der Mitte der Wand eine Thür ausbrechen liessen, welche nicht bloss Christus und die benachbarten Apostel ihrer Füsse beraubte, sondern auch durch die Erschütterung der Mauer das Verderben des Bildes noch mehr beschleunigte. Damit noch nicht genug, nagelte man auch in dasselbe ein kaiserliches Wappen, welches bis auf den Scheitel Christi herabreichte. Hatten diese muthwilligen Beschädigungen das Bild auf's Aeusserste gefährdet und das Abblättern der Farben nur noch beschleunigt, so wurde in der Folgezeit durch sogenannte Restaurationen der letzte Schlag der Vernichtung geführt. Im Jahre 1726 begann ein gewisser Bellotti das Bild mit frecher Hand zu übermalen, und was dieser verschont hatte, wurde 1770 durch einen elenden Stümper Namens Mazza vollständig überpinselt. Als die allgemeine Entrüstung dieser Barbarei ein Ziel setzte, waren nur noch die Köpfe von Simon, Matthäus und Thaddäus unberührt. Als 1796 Bonaparte in die Lombardei eindrang, befahl er Schonung des durch Lionardo's Kunst geheiligten Raumes, aber der Befehl wurde missachtet und das Refectorium in einen Pferdestall verwandelt, wo dann der feuchte Brodem der Ausdünstung dem Gemälde ebenfalls schädlich wurde. Dann wieder diente der Raum als Heumagazin oder als Gewahrsam für Kriegsgefangene, und endlich überfiel die tiefgelegene Gegend im Jahre 1800 eine Ueberschwemmung, bei welcher das Wasser in dem Saale mehrere Fuss hoch stand. Als dann 1807 der Vicekönig von Italien seine Sorgfalt dem beispiellos misshandelten Bilde zuwandte, war nur eine entstellte Leiche von dem

*) Vgl. *G. Bossi*, del cenacolo di Lionardo da Vinci. Milano 1810, dazu den schönen Aufsatz von *Goethe*.

grössten Meisterwerke Lionardo's übrig geblieben. Unter der österreichischen Regierung wurden wenigstens mit Behutsamkeit die Spuren der späteren Uebermalungen beseitigt, so dass nun das freilich verblichene und fast hingeschwundene Werk des grossen Meisters doch nicht mehr durch fremde Zusätze entstellt ist. Wenn man mit der Kenntniss des mit grösster Sorgfalt und mit Benutzung aller vorhandenen Hülfsmittel ausgeführten Stiches von Rafael Morghen den Raum betritt, so ist immer noch der Eindruck ein feierlich ergreifender.

Lionardo hat sein Bild in einer Breite von 28 Fuss bei 13 Fuss Höhe an der einen Schmalseite des Saales ausgeführt, indem er den Figuren mehr als das Anderthalbfache der Lebensgrösse gab. Das Abendmahl des Herrn war seit alten Zeiten der an dieser Stelle gebräuchliche Gegenstand. In dem Saale, wo der Abt oder Prior mit den Brüdern bei den täglichen Mahlzeiten sich versammelte, wollte man das Abbild des Herrn mit seinen Jüngern haben, die von der gegenüberliegenden Wand als ideale Vorbilder auf ihre Nachfolger herabblickten. Die florentinische Kunst namentlich hatte dafür die herkömmliche Form ausgeprägt, dass Christus mit seinen Jüngern an der Rückseite einer langen Tafel ruhig neben einander dargestellt wurde, nur dem Verräther wies man den einsamen Platz an der entgegengesetzten Seite der Tafel an, so dass er dem Beschauer den Rücken zukehrte. Diese Anordnung in ihren Grundzügen war bis auf Ghirlandajo (I. S. 336) bei den Florentinern die herrschende geblieben. Lionardo behielt sie bei, löste aber den monotonen Parallelismus der ruhig neben einander Sitzenden zu mächtig bewegter dramatischer Composition auf (Fig. 7), indem er den Moment wählte, wo Christus die Worte spricht: „Einer unter Euch wird mich verrathen.“ Wir sehen die hoheitvolle Gestalt des Erlösers in der Mitte des Bildes sitzen, das edle Haupt sanft zur Linken geneigt und mit wehmuthvoll umflortem Blick den Ausspruch bestätigen, den die Bewegung der geöffneten linken Hand wie in stiller Resignation begleitet. Ein Sturm der mannichfaltigsten Empfindungen durchbebt die Jünger, heftigere Wellen schlagend in der Nähe des Heilands, ruhiger verrauschend nach beiden Enden der Tafel. Dennoch ist selbst in den leidenschaftslosesten die Erregung unverkennbar, und die ganze Composition mit ihrem hochidealen Mittelpunkte und den beiden stürmisch bewegten Flügeln hat etwas, das an die antike Gruppe der Niobe mit ihren Kindern erinnert. Meisterhaft ist nun, wie der grosse Künstler durch jenes dramatische Motiv die zwölf Jünger in vier Gruppen zu je drei

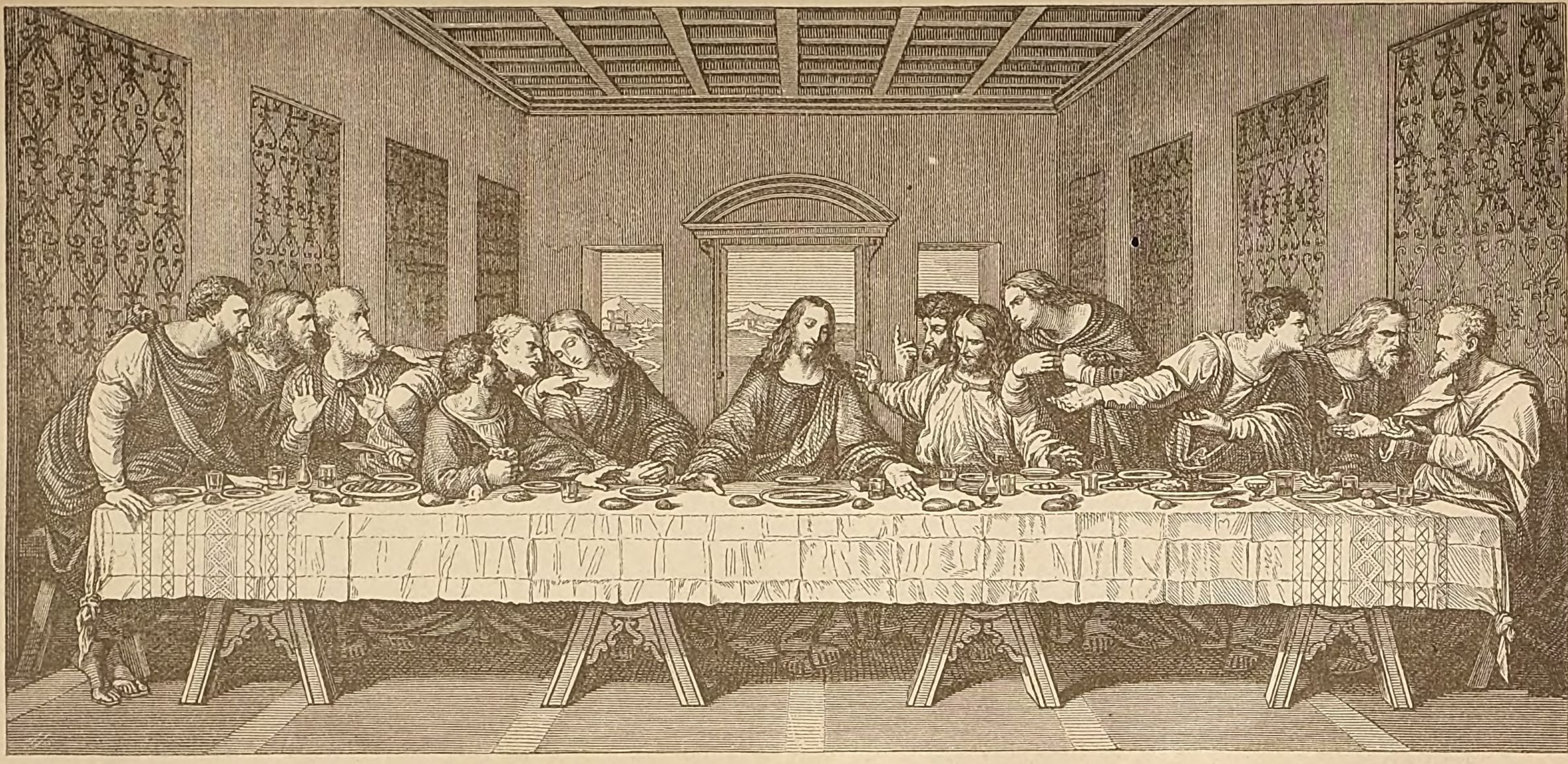


Fig. 7. Das h. Abendmahl, von Lionardo. Mailand.

Gestalten gegliedert hat, mit höchster Kunst das scheinbar Natürlichste und Einfachste treffend. Zugleich wird dadurch die Gestalt Christi um so wirksamer isolirt und hervorgehoben. Auch der Tisch, der die unteren Theile der Figuren bis auf die im Halbdunkel verhüllten Füsse verdeckt und nur die beiden Gestalten an den Enden der Tafel in ganzer Figur sehen lässt, wirkt günstig, da er die ganze Aufmerksamkeit auf den Oberkörper, besonders auf die Köpfe und die nicht minder ausdrucksvollen Hände concentrirt. Mit Recht ist wiederholt darauf hingewiesen worden, welch feine Physiognomik grade hier in der Form und Bewegung der Hände liegt.

Zur Rechten Christi sieht man den Lieblingsjünger Johannes, der sein sanftes von Locken umflossenes Haupt schmerzerfüllt auf die rechte Schulter sinken lässt. Er ist eine jener zart besaiteten mehr weiblichen Naturen, die das Ungeheure des Verbrechens in ihrer reinen Seele nicht zu fassen vermögen, die daher solch ein Moment völlig rathlos trifft. Das spricht sich nicht minder deutlich in den schmerzvoll zusammengefalteten Händen aus. Neben ihm sitzt der Verräther, dessen dunkles semitisches Profil mit dem struppigen Haar sich scharf markirt. Sichtlich zuckt er innerlich betroffen zusammen und hält in der krampfigen Rechten den Geldbeutel, während die Linke wie im Schreck vom Tische aufschnellt. Die ganze Figur auf den rechten Arm gestützt, beugt er sich vor, weil Petrus, sein Nachbar, in glühender Erregung hinter ihm sich zu Johannes herüber neigt, den er mit lebhafter Bewegung der Linken auffordert, den Meister um nähere Auskunft zu bitten. Man kann keine grösseren Gegensätze sehen als diese drei dicht aneinander gedrängten Köpfe, Meisterstücke tiefster Seelenkunde. Zugleich versetzt Petrus unabsichtlich, bei seinem heftigen Auffahren mit dem Messer, das er in der Rechten hält, dem Judas einen Stoss in die Seite, der dessen Verwirrung noch zu steigern scheint.

Kaum minder bewegt ist die Gruppe zur Linken Christi. Der höchste Ausdruck von Entsetzen beherrscht den zunächst sitzenden älteren Jacobus, in dessen ziemlich befangenem Gesicht der geöffnete Mund und der vor sich hinstierende Blick im Zusammenklang mit den weit ausgebreiteten Armen den Eindruck macht, als ob er das Furchtbare schon vor Augen sähe. Hinter ihm schaut der markig charakterisirte Thomas vor, der voll Aufregung den Zeigefinger der rechten Hand erhebt, als wolle er dem drüben sitzenden Judas drohen. Hinter den Beiden erhebt sich die reine Jünglingsgestalt des Philippus, der

sich in schmerzlicher Erregung vorbeugt und die Hände wie betheuernd gegen die Brust drückt, als richte er nach Goethe's schönen Worten an den Meister die Versicherung: „Herr, ich bin's nicht, du weisst es, du kennst mein reines Herz". Auch in dieser Gruppe ist die Verschiedenheit der Köpfe bewundernswürdig abgestuft.

Die folgende Gruppe an dieser Seite hat als Hauptperson den am Ende der Tafel sitzenden Simon, wiederum eine charaktervolle Greisengestalt, der offenbar, sei es, weil er die Worte aus der Entfernung nicht deutlich vernommen, oder überhaupt etwas so Ungeheures sich nicht vorstellen kann, mit beiden offen vor sich hingestreckten Händen unvergleichlich lebendig seine Zweifel ausspricht. Seine beiden Nachbarn belehren ihn indess eines Andern, denn der neben ihm sitzende Thaddäus neigt sich gegen ihn, als wolle er ihm den Namen des Verräthers zuflüstern und deutet dabei mit dem Daumen der rechten Hand nach der andern Seite hinüber. Noch eifriger erhebt sich der energische Matthäus, der dem Fragenden lebhaft antwortet und mit beiden Händen, wie zur Bestätigung, auf Christus hinweist. Dieser Gestus verknüpft auf's Glücklichste die Gruppe mit der benachbarten und findet an der feurigen Energie des jugendlichen Kopfes seine Erklärung.

Wieder ganz anders spricht sich die Erregung in der letzten Gruppe der andern Seite aus. Die drei hier dicht zusammengedrängten Jünger, die wir im Profil erblicken, wenden sich mit dem verschiedensten Ausdruck der Erregung nach Christo hin; der zunächst sitzende greise Andreas, indem er mit halb erhobenen Händen Schreck und Erstaunen ausdrückt. Am Ende der Tafel ist die männliche Gestalt des Bartholomäus voll Erregung aufgestanden, und mit beiden Händen sich auf den Tisch stützend, beugt er sich weit vor, um mit gespannter Aufmerksamkeit den weiteren Worten Christi zu lauschen. Zwischen beiden sieht man das schöne Profil Jacobus des jüngeren, der hinter Andreas mit dem Arm nach Petrus greift und diesen an der Schulter fasst, als wolle er ihn auffordern, um weitere Aufklärung zu bitten. Diese Handbewegung bildet wieder die künstlerisch wohlberechnete Verbindung der beiden Gruppen.

Unerschöpflich ist die Fülle der feinsten Beziehungen, welche über das herrliche Werk ausgegossen ist. Vom Jüngling bis zum Greise, von höchster Intelligenz bis zu harmloser Beschränktheit, von göttlicher Reinheit bis zum dunkelsten Verbrechen, von sanfter Gelassenheit bis zu zornigem Auffahren und jähem Ausbruch der Leidenschaft ist hier Alles erschöpft, was Meisterschaft im Psychologischen und

Dramatischen auszuschütten vermag. Dazu kommt die Mannichfaltigkeit der Stellungen und Geberden, der reiche Wechsel der Stimmungen und bei strenger architektonischer Gruppirung eine freie Beseelung des Rhythmus, die mit dem Erguss höchster Lebendigkeit den Parallelismus des Ganzen umspielt. Wir können Aehnliches im ganzen Bereiche der Kunst nur in den Giebelfeldern des Parthenon nachweisen. Mit Recht nennt Jacob Burckhardt diese mächtigen Gestalten „Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst".

Den umgebenden Raum hat Lionardo äusserst einfach gehalten, um durch nichts den Betrachtenden von der Hauptsache abzulenken. Nur der Rückwand gab er eine Thür und zwei Seitenöffnungen, durch welche man in den Frieden einer schönen Landschaft mit fernen Schneegebirgen hinausblickt. Die räumliche Wirkung des Bildes wusste er aber dadurch bedeutend zu steigern, dass er die perspektivischen Linien der Architektur gleichsam als Fortsetzung des umgebenden Raumes erscheinen liess. —

Dass Lionardo zu diesem seinem Hauptwerke die gründlichsten Vorstudien gemacht haben wird, lässt sich annehmen. Im Besitz der Frau Grossherzogin zu Weimar befindet sich eine Reihe herrlicher Zeichnungen nach den zehn Apostelköpfen, mit Ausnahme des Simon und Bartholomäus, welche so meisterlich ausgeführt sind, dass manche hervorragende Kenner, darunter Waagen, sie für Studien Lionardo's gehalten haben. Sollten indess diese allerdings ganz in des Meisters Darstellungsweise behandelten Köpfe nicht von ihm selbst herrühren, wie es uns wahrscheinlicher dünkt, so stammen sie doch sicher aus seiner unmittelbaren Nähe und sind um so unschätzbarer, da sie uns den unversehrten Zustand dieser wichtigsten Theile des Bildes vergegenwärtigen. Die Köpfe des Petrus und Judas in der Ambrosiana (Br. 63) sind flüchtige Kopien nach dem Gemälde. Die ächte Studie Lionardo's zum Christuskopf dagegen bewahrt die Galerie der Brera (Fig. 8). Die Studienköpfe zum Simon, Judas, Philippus und Bartholomäus glauben wir zu Windsor nachweisen zu können (Nr. 8. 11. 16. 17), die beiden ersteren in Rothstift ausgeführt; ebendort die meisterliche Röthelstudie zur linken Hand des Bartholomäus (nebst einer andern Hand auf demselben Blatte Nr. 67). Ausserdem dort in geistreicher Federzeichnung die ersten leicht hingeworfenen Gedanken zum Abendmahl (Nr. 80): Judas sitzt noch nach altem Herkommen den übrigen Jüngern gegenüber; daneben eine Variante, wo Judas aufgestanden ist, um mit Christus zugleich in die Schüssel zu tunken, während Petrus oder ein

andrer Apostel die Augen mit der Hand beschattet, wie um besser sehen zu können. Wie weit von diesen Ideen der Weg bis zu dem ausgeführten Werke sei, braucht kaum erörtert zu werden.

Unter den gleichzeitigen Kopien des Abendmahls ist die in gleicher Grösse ausgeführte von Marco d'Oggione, jetzt in der Akademie der Künste zu London, die wichtigste. Eine spätere, viel willkürlichere, welche der zu Wien in der Augustinerkirche befindlichen in Mosaik ausgeführten Nachbildung zu Grunde liegt, sieht man in der Ambrosiana.

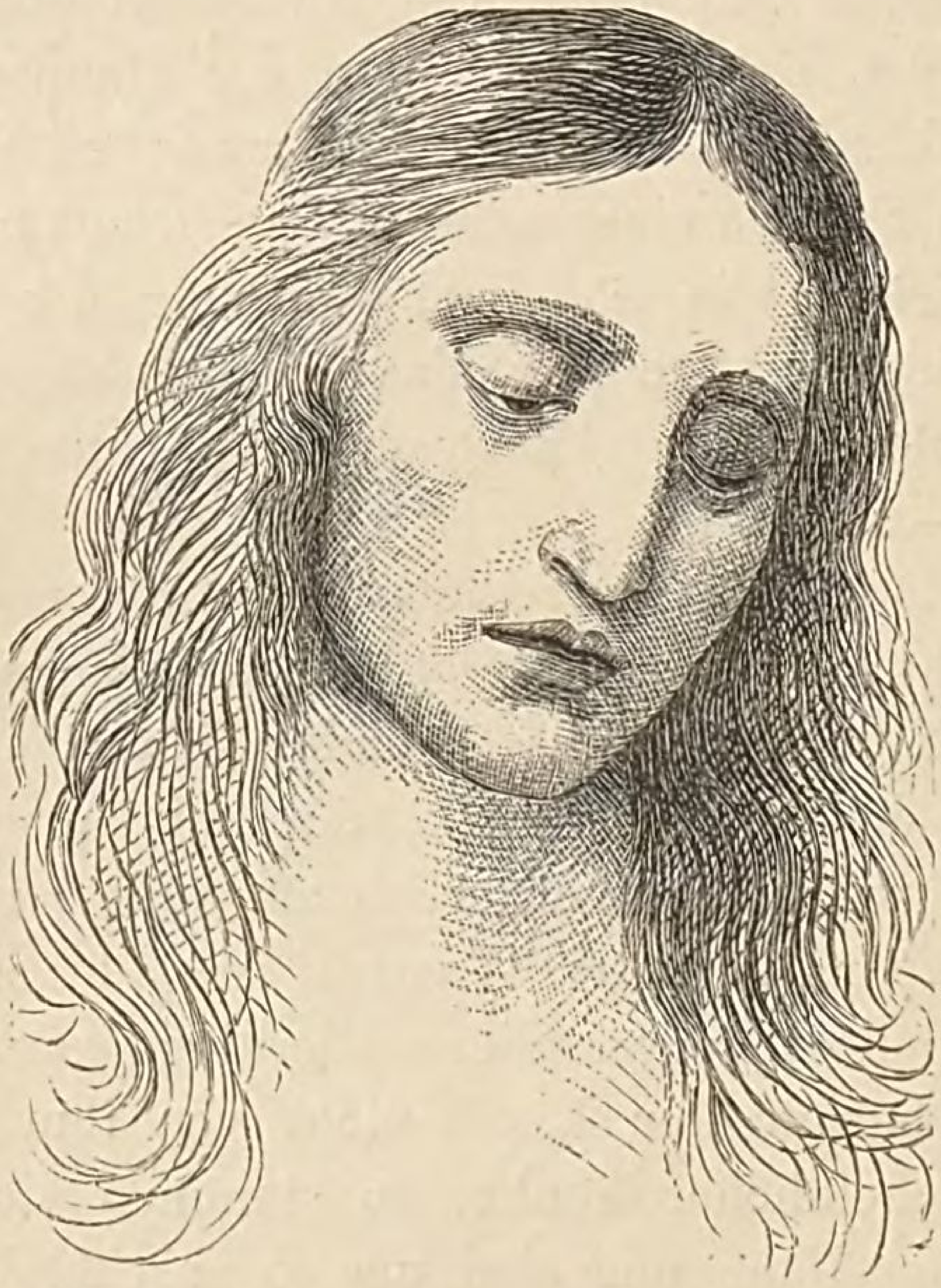


Fig. 8. Christuskopf von Lionardo. Brera.

Während Lionardo an diesem Werk arbeitete, gerieth er durch die Geldnoth des Herzogs in bedrängte Lage. Wir besitzen noch das Bruchstück eines Briefentwurfs an Lodovico Sforza, in welchem er in Ausdrücken, deren Unterwürfigkeit einen peinlichen Eindruck macht, sich über seine Verlegenheiten beklagt. Er habe keinen Auftrag von Belang mehr. Er wolle seine Kunst aufgeben. Er habe sein Leben dem Dienste des Herzogs geweiht und sei jeder Zeit bereit zu gehorchen, aber er sei in Rückstand mit seinem Gehalte und habe nichts, um seine Arbeiter zu bezahlen; er bitte, dass man ihm nur einige Kleidungsstücke gebe. Der Herzog schenkte ihm unterm 26. April 1499 einen vor dem Vercellischen Thore gelegenen Weinberg von sechszehn Quadratruthen.

Kurze Zeit darauf wurde Lodovico durch die Heere Ludwigs XII. aus Mailand vertrieben und zur Flucht nach Deutschland genöthigt. Damit schloss für Lionardo die bedeutendste Epoche seiner Thätigkeit, welcher seine besten Mannesjahre angehörten. Vorher hatte er aber noch während der Arbeit an dem Abendmahl eine Himmelfahrt Mariä in Leimfarben für den Herzog ausgeführt. Die Madonna war von einem Chor von Engeln umschwebt, und am Fuss des Bildes knieten in Verehrung der Herzog und seine Gemahlin, vom h. Dominicus und Petrus Martyr empfohlen. Das Gemälde bildete einen Halbkreis und befand sich über dem Eingang der Kirche St. Maria delle Grazie; als es aber 1726 herabgenommen wurde, um in Fresko copirt zu werden, wurde es ebenfalls von dem dämonischen Geschick ereilt, welches die Werke Lionardo's mit Vorliebe zu verfolgen scheint: es ist seitdem spurlos verschwunden.

Nicht genug mit diesen bedeutenden Arbeiten, wandte Lionardo sich besonders während seines Aufenthalts in Mailand wissenschaftlichen Studien zu und zeichnete nicht bloss die Illustrationen zu seines Freundes Luca Pacioli Abhandlung über die Perspektive, sondern entwarf auch den umfangreichen Traktat über die Malerei. Dieses Werk, über dessen verschiedene Redaktionen und Ausgaben wir eine gründliche Arbeit von M. Jordan besitzen*), ist nicht so sorgfältig literarisch ausgearbeitet wie das des Leo Battista Alberti, besteht vielmehr grösstentheils aus kurzen Notizen, vortrefflich geeignet bei der Unterweisung zu Grunde gelegt und zu weiteren mündlichen Ausführungen benutzt zu werden. Bewundernswerth ist überall die Feinheit und Schärfe der Beobachtung, namentlich die der früheren Kunst noch so gut wie verschlossene Lehre von der Luftperspektive, und von jener duftigen Verschleierung der Umrisse (Sfumato), welche den Kernpunkt der eigentlich malerischen Darstellung ausmacht. Nicht minder tief und gründlich sind seine Bemerkungen über die menschlichen Proportionen, über die Bewegungen und das Spiel der Muskeln, über den Ausdruck der verschiedenen Empfindungen, über die Wirkung von Licht und Schatten und ihren Einfluss auf die Farben, über die Gesetze der Linearperspektive und die Nothwendigkeit, cyklische Darstellungen aus einem und demselben Augenpunkte zu entwerfen, — eine Wahrheit, welche z. B. den Malern der Eremitani-Kapelle zu Padua noch verschlossen war. Man darf sagen, dass dieser erstaunliche Geist den Inbegriff der modernen Malerei bereits vollkommen erschöpft hat.

*) Das Malerbuch des Lionardo da Vinci, von Dr. *M. Jordan.* Leipzig 1873.

Schwer mochte es dem Künstler fallen, die Stätte seines langjährigen Wirkens zu verlassen. Von seinem Schüler Salaino und seinem Freunde Luca Pacioli begleitet, begab er sich nach seiner Vaterstadt zurück, um sich nach neuer Thätigkeit umzuschauen. Von Pietro Soderini, der damals an der Spitze des Staates stand, mit Auszeichnung aufgenommen, erbot er sich, das dem Filippino Lippi bereits übertragene Bild für den Hochaltar der Servi auszuführen. Obwohl diese Zumuthung die meisten Künstler nicht mit Unrecht gekränkt hätte, trat der liebenswürdige Filippino bescheiden zurück. Allein Lionardo verzögerte die Arbeit dermassen, dass er, obwohl das Kloster ihm nach der Sitte der Zeit mit seinen Gehülfen Wohnung und Unterhalt gab, nach langem Zögern nur den Karton vollendete. Aber selbst dieser riss durch eine bis dahin nicht geahnte Vollendung ganz Florenz zu solcher Bewunderung hin, dass mehrere Tage hindurch eine allgemeine Wallfahrt nach dem ausgestellten Werke entstand. Gegenwärtig im Besitz der Kunstakademie zu London, gehört er, obwohl keineswegs in allen Theilen vollendet, zu den herrlichsten Schöpfungen Lionardo's. Er stellt die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoosse dar, welches sich zum kleinen Johannes wendet, der mit einem Lamme spielt. Neben der Madonna sitzt die h. Anna, die gen Himmel zeigt, um auf den göttlichen Ursprung des Kindes hinzuweisen. Die Composition ist trefflich aufgebaut und zeigt im Linienfluss, in den grossen Gewandmotiven und dem Adel der Köpfe den freien vollendeten Stil des Künstlers. Namentlich erkennt man in der Madonna zum ersten Mal den ausgeprägten weiblichen Idealkopf Lionardo's mit dem süssen Lächeln der Augen, des verführerischen Mundes und dem schmal zulaufenden Kinn. Dabei ist die grösste plastische Wirkung, verbunden mit malerischer Weichheit, durch blosse Anwendung der Kreide mit aufgesetzten weissen Lichtern erreicht. Von der Vollendung des Werkes soll den Künstler, nach Vasari's Bericht, das Interesse für die wegen ihrer Schönheit berühmte Ginevra Benci abgehalten haben, deren Bildniss er malte. Dieses Werk ist jetzt nicht mehr nachzuweisen, da das in der Galerie Pitti dafür gehaltene Porträt zu gering, zu hart und reizlos für Lionardo's Hand erscheint. Auch das daselbst befindliche Porträt eines Goldschmieds, ein Werk von tiefem Farbenton, dürfte eher dem Francia zukommen.

Im Jahre 1502 wurde Lionardo seinen künstlerischen Arbeiten durch Cesare Borgia entzogen, der ihn als einen der berühmtesten Kriegs- und Festungsbaumeister in seine Dienste berief, um die durch Blut

und Verrath eroberten Städte der Romagna zu befestigen. Lionardo musste in seinem Auftrage die unterworfenen Gebiete bereisen, wobei ein Geleitsbrief des Herzogs ihm mitgegeben wurde, in welchem dieser ihn seinen ausgezeichneten und sehr geliebten Hausfreund nennt und seinen Beamten befiehlt, ihn in allen Dingen zu fördern, besonders seinen Ingenieuren aufträgt, sich mit ihm zu berathen und sich nach seinem Gutachten zu richten. Die politische Ruchlosigkeit des Borgia hinderte Lionardo eben so wenig wie die des Moro solchen Herrschern seine Dienste zu weihen.

Als er nach Vollendung dieser Mission 1503 nach Florenz zurückkehrte, wurde er zunächst im Juli desselben Jahres beauftragt, Nivellirungsarbeiten vorzunehmen, welche sich auf das Projekt der Kanalisirung des Arno bezogen. Er war dabei von Giovanni Cellini, dem Vater Benvenuto's, begleitet. Indessen fühlten die Behörden der Stadt, dass es sich zieme, ihrem berühmten Mitbürger einen ansehnlichen künstlerischen Auftrag zu ertheilen, und so ersuchte Pietro Soderini ihn, in dem Rathssaale des Palazzo Vecchio eine Wand mit einem grossen historischen Bilde aus der Geschichte von Florenz zu schmücken. Hatte man im Mittelalter in solchen Fällen gewöhnlich religiöse oder allegorische Darstellungen gewählt, so ist es bezeichnend für den Geist der neuen Zeit, dass man hier zu einem Stoff aus der profanen Geschichte griff. Gewählt wurde die Schlacht bei Anghiari, wo die Florentiner im Jahre 1440 über Niccolo Piccinino, den Feldherrn des Herzogs Filippo Maria Visconti, gesiegt hatten. Lionardo war bis 1505 mit diesem Werke beschäftigt. Er führte den Karton in einem ihm dafür angewiesenen Raum des Klosters Sta. Maria Novella aus und erhielt während der Arbeit die ansehnliche Summe von fünfzehn Golddukaten monatlich. Auch hier hatte er wieder die Absicht, das Werk in Oelfarben auf die Wand zu malen: aber da die von ihm bereitete Grundirung sich schon während der Arbeit von der Mauer ablöste, so musste er von der weiteren Ausführung abstehen. Sein Anerbieten, das dafür erhaltene Geld zurückzuzahlen, wurde nicht angenommen. Da nun auch der Karton spurlos verschollen ist, so zeigt sich keine Möglichkeit, eine Vorstellung von dem Werke zu gewinnen. Nur von einem Theil der Composition hat Rubens später eine jetzt im Louvre befindliche Zeichnung gemacht, die durch Edelinck's Stich allgemein bekannt geworden ist. (Fig. 9.) Offenbar eine Episode aus dem grösseren Schlachtbilde, behandelt sie den Kampf von vier Reitern um eine Standarte. Der mailändische Fahnenträger wirft sich auf seinem

nach rechts springenden Rosse rückwärts, um wenigstens den Schaft der in der Wuth des Kampfes zerbrochenen Fahne zu retten, dessen oberer Theil von dem ihn verfolgenden florentinischen Reiter bereits gepackt ist. Zwischen beide drängt sich ein andrer Mailänder, der seinem Gefährten zu Hülfe kommt und den Schaft der Fahne ebenfalls ergreift, während er mit gezücktem Schwert den Florentiner bedroht. Mit derselben Wuth hat sich sein Thier in die Brust des



Fig. 9. Reiterkampf, von Lionardo.

gegnerischen Pferdes eingebissen. Aber ein vierter Reiter kommt, ebenfalls mit gezücktem Schwert, seinem florentinischen Gefährten zu Hülfe. So schwebt die Entscheidung auf der Spitze, und vielleicht nie hat die Kunst mit gleicher Gewalt in einem dichten Knäuel von Kämpfenden die heftigsten Leidenschaften in ähnlicher Weise entfesselt. Dieselbe Wuth theilt sich einem zu Boden gestürzten Kämpferpaar mit, in welchem, unbekümmert um die zermalmenden Hufe der Rosse, der Unterliegende von seinem Gegner an den Haaren gepackt und mit

dem Todesstosse bedroht wird, während seitwärts ein ebenfalls zu Boden gestürzter Krieger sich mit dem Schilde deckt und aus dem Getümmel zu entkommen sucht. Zu beachten ist, dass der Kupferstich das Original von der Gegenseite wiedergiebt, wodurch sämmtliche Krieger mit der Linken ihre Waffen zu führen scheinen. Dass übrigens die Formen Lionardo's stark in's Flandrische übersetzt sind, wird man nicht verkennen; dagegen wird die phantastische Form der Waffen und Rüstungen wohl ihm selbst zuzuschreiben sein.

Ueber die Composition des ganzen Bildes giebt eine noch vorhandene Denkschrift Lionardo's einige Andeutung. Demnach nahm offenbar die eine Seite das florentinische Heer ein, geführt von seinem Oberfeldherrn, dem Patriarchen von Aquileja, welcher dargestellt war, wie er im Gebet mit gefalteten Händen Gott um Sieg anfleht, wobei aus einer Wolke ihm der h. Petrus erscheint. Den Mittelpunkt des Bildes aber wird der Kampf um eine Brücke eingenommen haben, und diesem wird auch die noch vorhandene Episode angehören. Auf der andern Seite endlich wird die Flucht und Verfolgung des feindlichen Heeres dargestellt gewesen sein. Der Karton machte bei seiner Vollendung das grösste Aufsehen und war lange Zeit Gegenstand des Studiums für die heranwachsende Generation. Hier studirte auch der jugendliche Rafael, in dessen berühmter Constantinsschlacht, wie man mit Recht hervorgehoben hat, ein Nachklang der Composition Lionardo's zu vermuthen ist. Denn auch dort handelt es sich um den Kampf auf einer Brücke, welches überaus dankbare Motiv später Tizian in seiner Schlacht von Cadore und Rubens in seiner Amazonenschlacht wiederum verwendet haben. Dass es an einer Fülle ergreifender Episoden nicht fehlte, darf man, wie Waagen richtig hervorhebt, schon aus der Stelle des Traktats über die Malerei abnehmen, wo Lionardo mit grosser Ausführlichkeit davon handelt, wie eine Schlacht dargestellt werden müsse. Für die Ausführung des Gemäldes wollte der Meister, wie gesagt, nach Vasari's Erzählung wieder Oelfarben verwenden, wenn nicht Milanesi's Anonymus*) besser unterrichtet ist, der von einem Versuch des Meisters spricht, die Enkaustik der Alten wieder zu beleben. Er habe zuerst in der ihm für seine Arbeit eingeräumten Sala del Papa im Kloster von S. Maria Novella einen Versuch im Kleinen gemacht, seine Malerei durch ein starkes davor angezündetes Feuer zu trocknen. Als er dies Verfahren dann im Saal des Palazzo Vecchio habe anwenden

*) Archivio storico Italiano, 1872, Tom. XVI.

wollen, sei der Versuch wegen der Höhe des Raumes missglückt. Vasari dagegen schiebt, wie wir oben erzählt, die Schuld des Misslingens auf den schlecht bereiteten Bewurf der Wand, der sich abgelöst habe. Wie dem auch sein mag, wir sehen auch hier wieder den unablässig nach Lösung neuer Probleme strebenden Geist des Meisters.

Lionardo wohnte damals längere Zeit als Gast im Hause seines Freundes Giov. Franc. Rustici, der als vornehmer und vermögender junger Mann die Kunst mehr zu seinem Vergnügen trieb. Nach Vasari's Zeugniss half Lionardo ihm bei der herrlichen Gruppe des predigenden Johannes, welche man über dem Nordportale des Baptisteriums zu Florenz sieht. Die psychologische Feinheit und Tiefe der Charakteristik, namentlich in der mit Misstrauen und Widerwillen kämpfenden und doch tief erregten Aufmerksamkeit des Pharisäers und Leviten deuten zum mindesten auf die geistige Mitwirkung Lionardo's.

In dieselbe Zeit fällt nun auch das Bildniss der Gemahlin des Francesco del Giocondo, welches unter dem Namen der Mona Lisa (Madonna Lisbetta) einer der kostbarsten Schätze der Sammlung des Louvre ist, dort unter dem Namen la Joconde bezeichnet. In diesem wunderbaren Frauenbildniss, an welchem er mit Unterbrechungen vier Jahre bis 1506 gemalt, hat der Meister das Höchste geschaffen, das der Bildnissdarstellung zu erreichen möglich ist. Es ist nicht bloss die schon von Vasari gepriesene wundergleiche Feinheit und Zartheit in der Durchbildung der Form, die bis in die kleinsten Einzelheiten sich zu erkennen giebt, ohne den Gesammteindruck zu beeinträchtigen, sondern mehr noch der geheimnissvolle Reiz einer durch die edelste Bildung der Renaissance verklärten Frauengestalt, die mit dem räthselvollen Blick dieser Augen und dem sphinxgleichen Lächeln des Mundes uns bezaubert. Leider sind die warmen Fleischtöne des Gesichtes verschwunden, so dass das Antlitz jetzt eine unheimliche Blässe aushaucht, nur in den schönen unvergleichlich fein modellirten Händen, zu denen die Windsor-Sammlung (Nr. 69) die Röthelstudie besitzt, haben sich diese Töne besser erhalten. Es scheint, dass Lionardo, wie so oft im Streben nach höchster Vollendung, Farben angewendet hat, welche sich nicht bewährten. Ein zarter Duft umspielt die Formen, den Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft, die indess kaum noch zu erkennen ist. Man muss annehmen, dass Lionardo dieses Bild nicht für den Gemahl der Dame, sondern für sich selbst ausgeführt hat. Jedenfalls steht fest, dass schon Franz I. dasselbe um die damals bedeutende Summe von 12,000 Livres für seine Galerie von Fontainebleau erworben

hat. Zahlreiche alte Kopieen bezeugen den frühen Ruhm dieses Meisterwerks.

Höchst merkwürdig ist nun ein Frauenbildniss der Ermitage in Petersburg, welches Waagen wegen seiner hohen Vollendung unbedenklich dem Lionardo zuschreibt. Es stellt eine unbekleidete Frau dar, genau in der Haltung wie die Mona Lisa, namentlich was die über einander gelegten Hände betrifft. Auch der Kopf, obwohl mit andrer Anordnung des gekräuselten Haares und von abweichender Bildung der Formen, erinnert in dem süss lächelnden Ausdruck an jene Dame. Ob hier in der That ein Werk Lionardo's vorliegt, wagen wir nicht zu entscheiden; doch dürfen wir nicht verhehlen, dass, soweit die Photographie ein Urtheil erlaubt, die Zeichnung der Hände keineswegs auf der Höhe eines solchen Meisters zu stehen scheint. Hierher gehört nun auch das Frauenporträt der Galerie zu Augsburg, sofern man darin ein ächtes Werk Lionardo's anzuerkennen hat. Es zeigt eine fast bronzeartige Glätte der Behandlung und eine so meisterhafte Vollendung der Formgebung, dass man allerdings wohl an Lionardo zu denken versucht ist. Dennoch weicht die fast unheimliche Starrheit des Ausdrucks, noch verstärkt durch die fahle Blässe des Kolorits, so sehr von der sonst den Werken des Meisters eigenen Süssigkeit ab, dass der Eindruck immer von Neuem wieder befremdet. Jedenfalls wird man das Werk in die frühere Mailänder Zeit zu setzen haben, da in der Behandlung das Plastische dem Malerischen überlegen ist und die Wirkung der eines Bronzewerkes nahe kommt. In dem fast herben Ausdruck und in der energischen Plastik des Formgepräges erinnert an dieses Werk ein gezeichneter Frauenkopf im Louvre (Br. 178), mit Kohle auf grünem Papier ausgeführt, den die Strenge der Behandlung ebenfalls in die frühe Zeit des Meisters weist.

Gegen das Jahr 1506 erbat sich Lionardo von der florentiner Regierung einen Urlaub, um nach Mailand zu gehen und dort seine Angelegenheiten zu ordnen. Der dortige französische Statthalter Karl von Amboise scheint ihn sofort in seine Dienste genommen zu haben, denn unter'm 18. August desselben Jahres erliess er ein Schreiben an Pietro Soderini, in welchem er den Urlaub Lionardo's zu verlängern bittet, damit dieser eine dort begonnene Arbeit vollenden könne. Soderini konnte diesen Wunsch nicht unerfüllt lassen, beklagt sich aber in seiner Antwort über Lionardo, da er immer noch hoffte, dass dieser sein Gemälde der Schlacht von Anghiari vollenden werde. In einem Schreiben vom 16. Dezember dankt der Statthalter auf's Wärmste,

indem er sagt, dass Lionardo's Werke in Italien und besonders in Mailand jeden, der dieselben gesehen, mit Bewunderung und Liebe für ihn erfüllen müssten. „Aber nachdem wir", so fährt er fort, „ihn persönlich kennen gelernt und seine verschiedenen ausgezeichneten Eigenschaften selbst erprobt haben, sehen wir in Wahrheit, dass sein Name, obschon berühmt wegen seiner Malerei, dunkel erscheint im Vergleich zu dem Lobe, welches er wegen seiner übrigen ausserordentlichen Gaben verdient, und wir müssen bekennen, dass er durch seine Leistungen in allen Dingen, welche wir ihm aufgetragen haben, in Zeichnungen, Bauwerken und anderen Gegenständen, die im Bereich unserer Stellung liegen, in einer Weise uns Genüge geleistet hat, dass wir durch ihn nicht bloss zufrieden gestellt, sondern mit Bewunderung für ihn erfüllt sind." Daran schliesst sich eine in den wärmsten Ausdrücken abgefasste Empfehlung des ausgezeichneten Meisters.

In ähnlichen Ausdrücken verbreitet sich ein Brief des florentinischen Gesandten, Francesco Pandolfini, aus Blois vom 12. Januar 1507 datirt, welcher im Auftrage König Ludwigs XII. an die Regierung von Florenz schreibt, der König sei von einem kleinen, jüngst von Lionardo ausgeführten Bilde so entzückt, dass er die Signoria bitte, dem Meister zu gestatten, so lange in Mailand zu bleiben, bis er selbst hinkäme, da er einige Sachen von seiner Hand zu haben wünsche, und zwar einige Madonnenbilder und was ihm sonst in den Sinn komme, vielleicht auch sein eignes Bildniss. Er habe dann selbst an Lionardo schreiben müssen, um ihn dringend zu ersuchen, den König in Mailand zu erwarten. In einem Briefe des Statthalters Amboise vom 15. August desselben Jahres wird Lionardo dann als Maler des allerchristlichsten Königs bezeichnet, und die Regierung von Florenz ersucht, ihm in gewissen Streitigkeiten mit seinen Brüdern wegen der Erbschaft eines Oheims förderlich zu sein, damit er bald zurückkehren und das angefangene Werk vollenden könne. Als dann Ludwig XII. nach seinem Siege über die Venezianer in Mailand einzog, entwarf Lionardo die zur Verherrlichung des Einzugs bestimmten Triumphbögen und Dekorationen. Wahrscheinlich damals erhielt der Künstler zur Belohnung vom Könige das Recht der Benutzung eines gewissen Wasserquantums aus dem Kanale S. Cristoforo. In jenen Jahren beschäftigte sich Lionardo mehrfach mit Wasserbauten, namentlich mit der Anlage des Kanals von S. Gregorio. Im Jahre 1511 musste der Künstler sich wieder nach Florenz begeben wegen des Prozesses mit seinen Brüdern, und schrieb von dort zwei Briefe an die Behörden von Mailand, in

welchen er dringend bittet, ihn in Besitz jenes Wassers zu setzen, da er darauf Maschinen und Dinge zu machen gedenke, die dem Könige



Fig. 10. Madonna mit der h. Anna, von Lionardo. Louvre.

zum grossen Vergnügen gereichen würden. Er gedenke um Ostern in Mailand zu sein und zwei für den König gemalte Bilder der h. Jung-

frau von verschiedener Grösse mitzubringen. Auch wünsche er zu wissen, wo er seine Wohnung erhalten werde, und ob, da er doch für den allerchristlichsten König gearbeitet habe, sein Gehalt fortlaufe oder nicht. Als im folgenden Jahre 1512 Massimiliano Sforza, der Sohn des Moro, sich mit Hülfe von schweizer Söldnern wieder in den Besitz Mailands gesetzt hatte, bestätigte auch dieser dem Künstler jenes Recht auf die Wasserkraft.

Zu den in dieser Zeit entstandenen Werken gehört wahrscheinlich das grosse Bild der Madonna auf dem Schooss der h. Anna, welches sich jetzt im Salon quarré des Louvre befindet. (Fig. 10). Diese Darstellung war schon im Mittelalter beliebt, wurde indess so aufgefasst, dass Maria selbst wie ein kleines Mädchen neben dem Christuskinde auf dem Schooss der h. Anna Platz fand. Lionardo stellt dagegen die h. Jungfrau erwachsen dar und lässt sie sich zu dem Christuskinde, welches eben ein Lämmchen besteigen will, herabneigen, in der deutlichen Absicht, den Kleinen von seinem Spiel abzulenken und ihn zu sich zu nehmen. Mit holdem Lächeln blickt die h. Anna, den linken Arm lässig in die Seite gestützt, diesem lieblichen Spiele zu. Den Hintergrund bildet wieder, wie so oft bei Lionardo, eine Alpenlandschaft mit phantastischen Felsformen, den idyllischen Charakter der Scene verstärkend. Man muss gestehen, es war ein Wagniss des Meisters, eine solche rein genrehafte Composition für diesen Gegenstand zu wählen. Auch wird man die Art, wie der Körper der Madonna die Gestalt der h. Anna überschneidet und verdeckt, vielleicht nicht schön finden. Dennoch hat der Künstler durch das anmuthige Motiv in der Bewegung der h. Jungfrau und in dem süssen Liebreiz ihres Kopfes, sowie durch den trotz des zierlichen Haarputzes grossartig huldvollen Kopf der h. Anna den ganzen Zauber seiner hohen Kunst ausgesprochen. Und vollends das harmlose Spiel des Kleinen mit dem Lamm ist von entzückender Natürlichkeit. Indess hat das Bild erheblich gelitten, der Kopf der Madonna ist stark verwaschen, das Gesicht der h. Anna, sowie das des Kindes wird durch zu schwere Schatten entstellt, und es fragt sich, ob wir ein durchweg eigenhändiges Werk des Meisters vor uns haben. Auch der etwas kühle röthliche Ton des Fleisches flösst einiges Bedenken ein. Das Bild befand sich in der Sammlung des Kardinals Richelieu, von wo es nach dessen Tode in die königliche Galerie gelangte. Eine treffliche Kopie desselben von Salaino's Hand, ehemals in S. Celso zu Mailand, befindet sich jetzt in der Galerie Leuchtenberg zu Petersburg. Andere alte Schul-

kopieen sieht man in den Uffizien zu Florenz und in der Brera zu Mailand.

Wir besitzen zu diesem Werke mehr Studien als zu irgend einer andern Schöpfung Lionardo's. Zunächst kommt eine Federzeichnung im Louvre (Br. 188) in Betracht, wo die Madonna auf dem Schooss der h. Anna fast herabgleitend dargestellt ist und mit der Rechten das Christuskind umfasst, das man vom Rücken sieht, wie es neben ihr auf der Bank sitzend sich an sie schmiegt, während die Grossmutter, sich von ihrem Buche wendend, liebevoll auf das Kind herabblickt. Der Kopf der h. Anna erinnert an den auf dem ausgeführten Bilde, im Uebrigen ist die Composition so wenig lionardesk, erinnert vielmehr in ihrem erkünstelten Aufbau so stark an Michelangelo, dass sie eher einem Nachfolger dieses Meisters als dem Lionardo zu entsprechen scheint. Ganz anders verhält es sich mit einer geistreich hingeworfenen Federzeichnung der Akademie zu Venedig (Br. 39), in welcher man in der That die erste Idee zu Lionardo's Gemälde erkennen darf. Die Madonna sitzt hier seitwärts gewendet auf dem Schoosse der h. Anna und hält mit beiden Armen das Christuskind, das sich eifrig zu dem daneben stehenden Lamme herabneigt. Für den Kopf der Anna bietet das Bild zwei Varianten: die erste Idee lässt ihn zu weit aus der Gruppe herausragen, was dann zu Gunsten eines geschlosseneren, mehr pyramidalen Aufbaues geändert wurde. Dennoch befriedigte diese Lösung, bei welcher das Lamm für die Composition nicht günstig verwerthet war, mit Recht den Künstler nicht, und so entstand jene endgültige Redaktion, die in dem ausgeführten Bilde vorliegt. Zu dieser befinden sich nun mehrere vorbereitende Studien in derselben Sammlung. Zunächst die ganze Composition in einer leichten Rothstiftzeichnung (Br. 40), von der indess zweifelhaft sein könnte, ob sie nicht vielmehr eine flüchtige Studie nach dem Gemälde ist, wenn nicht gewisse Pentimenti am rechten Arm und Fuss der Madonna für die Ursprünglichkeit des Entwurfs zeugten. Sodann ebendort ein Blatt (Br. 41) mit Studien für das Kind, ungemein geistreich mit dem Rothstift gezeichnet, wobei der Künstler zweimal die ganze Figur des Kleinen, dann etwas grösser den Kopf, den Oberkörper, ein Mal den linken Arm, dann den Vorderarm mit der Hand und endlich das linke Bein ausgeführt hat. Das schöne Blatt ist überaus lehrreich, weil es in die Werkstätte des schaffenden Genius blicken lässt. Ebendort ist dann, gleichfalls in Rothstift ausgeführt, die schöne Studie zum Kopf der h. Anna (Br. 42), eine andere, leicht mit der Kohle hingeworfene

Studie desselben Kopfes in Windsor (Nr. 18). In der Grösse des Originals endlich kehrt derselbe noch einmal in einer Kohlenzeichnung des Louvre (Br. 213) wieder, von der sich indess nicht mit Bestimmtheit behaupten lässt, dass sie eigenhändig ist, während dagegen die Rothstiftzeichnung der Albertina (Br. 91) eine grobe und missverstandene Kopie nach dem Gemälde ist. Von Zeichnungen nach dem Kopf der Madonna kennen wir eine spätere ziemlich geringe, formenstumpfe in der Ambrosiana (Br. 65), während die Kohlenzeichnung in der Albertina (Br. 92) grösseren und doch nicht unbestreitbaren Anspruch auf Originalität hat. Endlich ist noch eine Studie zum Gewande der Madonna im Louvre (Br. 181), eine sorgfältige, in Bister ausgeführte Handzeichnung des Meisters, zu erwähnen; dazu kommen schliesslich noch eine Röthelstudie zu den unteren Theilen desselben Gewandes in Windsor (Nr. 99), sowie zum Aermel der h. Anna ebenda (Nr. 70) und nochmals, aber in umgekehrter Anordnung, in Kohlenzeichnung (Nr. 76).

Die unruhigen Zeiten, welche durch die fortgesetzten Kämpfe um den Besitz Mailands herbeigeführt wurden, veranlassten Lionardo, sich nach einem andern Platze für sein Wirken umzusehen, und da grade in Leo X. ein Mediceer den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, verfiel die Wahl des Künstlers auf Rom, wo er sich von dem neuen Papste Förderung versprach. Am 24. September 1514 brach er in Gesellschaft seiner Lieblingsschüler Andrea Salaino und Francesco Melzi dahin auf. Die Fürsprache des Vorstehers der apostolischen Kanzlei Baldassare Turini suchte er dadurch zu erlangen, dass er für diesen zwei kleine Bilder malte, das Porträt eines sehr schönen Kindes und eine Madonna, an welche er den höchsten Fleiss der Ausführung wandte. Merkwürdiger Weise war auch hier der Künstler in der Wahl der technischen Mittel so unglücklich, dass das Madonnenbild schon zu Vasari's Zeit sehr verdorben war. In der That erhielt er von Leo X. den Auftrag zu einem Bilde. Als der Papst jedoch hörte, dass Lionardo sofort angefangen habe, Oele und Kräuter zur Herstellung des Firnisses zu bereiten, soll er nach Vasari's Bericht geäussert haben: O weh, der wird nie etwas zu Stande bringen, da er noch vor dem Anfange des Werkes schon an das Ende desselben denkt.

Etwas Anderes wirkte aber noch mehr auf Lionardo ein, um ihm Rom zu verleiden. Während er in Florenz noch an seinem Schlachtkarton gearbeitet hatte, wusste der junge ehrgeizige Michelangelo es dahin zu bringen, dass man ihm ebenfalls den Auftrag zu einem Gemälde im grossen Rathssaal ertheilte. Sein Karton der badenden

Soldaten erregte solche Bewunderung, dass Viele ihn demjenigen Lionardo's vorzogen. Kein Wunder, dass daraus Eifersucht und Erbitterung zwischen beiden grossen Künstlern und mehr noch ihren Parteigängern, wie es zu geschehen pflegt, entstand. Als nun Michelangelo, der grade in Florenz beschäftigt war, erfuhr, dass Lionardo in Rom sei, ergriff ihn, wie es scheint, die Besorgniss, dieser könne ihn beim Papst verdrängen, und er eilte schleunigst nach Rom. Kaum vernahm Lionardo die Ankunft seines Nebenbuhlers, dessen Auftreten ihm schon in Florenz widerwärtig gewesen war, so verliess er sofort Rom und ging nach Mailand zurück. Hier war inzwischen Franz I. durch den Sieg bei Marignano wieder in den Besitz der Lombardei gekommen. Hatte schon sein Vorgänger den grossen Künstler auf's Höchste verehrt, so übertrug sich diese Gesinnung noch in erhöhtem Maasse auf den jungen, glänzenden und kunstliebenden König. Er ernannte Lionardo mit dem bedeutenden Jahrgehalt von 700 Scudi zu seinem Maler, und als er im Anfang des Jahres 1516 nach Frankreich zurückkehrte, musste Lionardo ihn begleiten. Aber diese späte Gunst des Geschicks vermochte dem alternden Meister nur noch ein paar ruhige Lebensjahre zu verschaffen; für seine künstlerische Schöpferkraft war sie ziemlich unergiebig. Zwar sollte Lionardo den von ihm nach Frankreich mitgenommenen, in Florenz gezeichneten Karton der h. Familie für den König als Gemälde ausführen, allein bei der zögernden Weise Lionardo's kam es nie dazu. In der That scheint er nur ein einziges Bild für Franz I. gemalt zu haben, eine Leda, welche den Hals des Schwanes umfasst. Wie die meisten Werke Lionardo's kommt auch dieses in mehreren Wiederholungen vor, unter welchen jedoch das Original nicht mit Sicherheit nachzuweisen ist. Eine geistreiche Federzeichnung Lionardo's im Museum zu Weimar (Br. 148) giebt ein Bild dieser anmuthigen Composition. Leda kniet, nach links gewendet, vor dem Ei, aus welchem eben die Zwillinge ausschlüpfen, während sie mit dem hold geneigten Kopfe sich nach rechts wendet und den Schwan mit der Linken liebkost. In die spätere Zeit des Meisters gehört noch der jugendliche halbnackte Johannes im Louvre, ein Werk von hinreissendem Zauber, der köstliche Kopf voll jenes süssen verführerischen Lächelns, das mit dem geheimnissvoll tiefen Seelenblick der Augen sich zu einer Wirkung verbindet, wie wir sie sonst nur noch bei der Mona Lisa finden. Das Haupthaar bildet einen dichten Wald von trefflich ausgeführten Löckchen, die Carnation ist von goldigem Schimmer bei schmutzig grünlich-grauem Schatten. —

So lebte der alternde, vereinsamte Meister fern von der Heimath, in dem rauhen, nördlichen Klima kaum drei Jahre auf dem Schlosse Amboise, als er seine Kräfte hinschwinden fühlte und in Vorahnung des nahen Todes am 23. April 1518 sein Testament machte. Dasselbe beginnt mit einer frommen Einleitung, in welcher er seine Seele unserm Herrn und Gott („ad nostro signore messer domine dio"), der glorreichen Jungfrau Maria, „Monsignore" dem h. Michael und allen seligen Engeln und Heiligen des Paradieses empfiehlt. Er bestimmt sodann, dass er in der Kirche des h. Florentinus zu Amboise unter zahlreichem Geleit der Geistlichen, nicht bloss dieser Kirche, sondern auch der des h. Dionysius und der Minoritenbrüder daselbst begraben werden wolle. Sechszig Fackeln, von eben so vielen Armen getragen, die er dafür mit einem Almosen bedenkt, sollen seinem Leichenbegängnisse folgen. Zahlreich sind sonst die milden Gaben, welche er an die Kranken in den Spitälern und für die Kirchen der Stadt aussetzt. Ebenso verordnet er, dass eine grosse Anzahl von Seelenmessen für ihn gehalten werden sollen. Zu seinem Haupterben und Testamentsvollstrecker ernennt er seinen Lieblingsschüler Messer Francesco da Melzo, Edelmann aus Mailand, welchem er zum Lohn für die ihm geleisteten angenehmen Dienste seine Bücher, sowie die Instrumente und Manuscripte, welche sich auf die Kunst beziehen, vermacht. Seinen Dienern Battista de Vilanis und Andrea Salai schenkt er seinen in der Nähe von Mailand gelegenen Garten, in welchem letzterer sich bereits früher hatte ein Haus errichten dürfen. Auch das Recht der Wassernutzung überträgt er dem Vilanis. Endlich wird auch seine Dienerin mit einem Vermächtniss bedacht. Ein schöner Zug ist ferner, dass er seinen Brüdern in Florenz, trotz jener Prozessstreitigkeiten, ein ihm dort gehörendes Kapital von 400 Scudi vermacht. Noch existirt der Brief, in welchem Francesco Melzi diesen Verwandten den Tod des Lionardo anzeigt. Er bietet eins der schönsten Zeugnisse für den Menschen Lionardo. „Ihr werdet, so schreibt er, schon benachrichtigt sein von dem Tode Meister Lionardo's, eures Bruders und meines allerbesten Vaters. Vergeblich würde ich mich bemühen den Schmerz auszudrücken, welchen mir sein Tod verursacht hat, und so lange noch meine Glieder zusammenhalten, wird mich der Schmerz um dieses schwere Unglück begleiten, und zwar mit vollem Recht, denn täglich erhielt ich von ihm Beweise der hingebendsten und herzlichsten Liebe. Nun möge der allmächtige Gott ihm die ewige Ruhe schenken. Er schied aus diesem Leben den 2. Mai (1519) auf dem Schlosse zu

Cloux mit allen Gnadenmitteln der h. Mutterkirche versehen und wohlvorbereitet." Vasari's rührende Erzählung von dem Tode des Künstlers in den Armen Franz des Ersten hat sich als Fabel herausgestellt.

Es ist etwas Räthselhaftes, Faustisches in der Natur dieses grossen Mannes. Was wir von ihm hören, zwingt uns zur Bewunderung. Aber es fehlt jenes menschlich Nahbare, das die Sympathie erweckt. Einsam, fast wie eine wunderbare Naturerscheinung, geht er durch's Leben. Schon die Wiege des illegitimen Kindes ist fern von dem traulichen Glück eines Familienkreises. Wenn der Vater ihn auch anerkannte, so erfahren wir doch über das Verhältniss zu seinen legitimen Geschwistern nichts Freundliches. Jener langwierige Prozess mit seinen Brüdern deutet nicht auf ein angenehmes Verhältniss. Eben so wenig hat Lionardo selbst eine Familie gegründet; er blieb unverheirathet, obwohl er, wie wir aus seinen Werken sehen, für weibliche Schönheit und Liebenswürdigkeit in hohem Grade empfänglich war. Seine Schüler waren und blieben seine einzige Familie; mit welcher Innigkeit diese an ihm hingen, haben wir erfahren. Nicht minder wurde uns kund, wie hoch er von Allen, mit welchen er in Berührung kam, namentlich von den Fürsten, denen er diente, geschätzt wurde. „Der Glanz seines schönen Angesichts, sagt Vasari, erheiterte jedes traurige Gemüth und seine Rede vermochte die hartnäckigste Meinung zu ja und nein zu bewegen. Jeden heftigen Ungestüm wusste er durch die Kraft zurückzuhalten, die ihm inne wohnte. Mit natürlicher Freigebigkeit bot er seinen Freunden Aufnahme und Bewirthung, gleichviel ob sie arm oder reich waren, wenn nur Geist und Trefflichkeit sie zierten. Den unbedeutendsten, schmucklosesten Raum verschönte und verherrlichte er durch jede seiner Handlungen." Wie gern möchten wir ein Bildniss seiner glänzenden Erscheinung aus der Blüthezeit des Lebens besitzen; aber nichts derart ist uns erhalten, und nur aus seinen späten Jahren besitzen wir mehrere Bildnisse des Meisters, von denen das bekannte in den Uffizien befindliche indess schwerlich ein eigenhändiges Werk. Dagegen sind einige Handzeichnungen Lionardo's, die eine in der Sammlung der königlichen Handbibliothek zu Turin (Fig. 11), eine Kopie in der Akademie zu Venedig, welche uns den grossartigen Kopf des Meisters aus seiner letzten Lebenszeit veranschaulichen. Es ist ein Kopf von gebieterischer Hoheit, von langem Haar umrahmt, das mit dem mächtigen Bart zusammenfliesst. Die buschigen Brauen überschatten den Blick der tiefliegenden Augen, und in dem Munde zuckt ein Zug von Resignation. Es sind Züge, in

denen sich die gewaltigste Gedankenarbeit zugleich mit dem Ausdruck tiefer Enttäuschung ausgeprägt zeigen. Wie hoch Lionardo von dem zu erreichenden Ziel, wie bescheiden er von seinen eigenen Leistungen dachte, erkennen wir aus der lateinischen Grabschrift, die er von einem

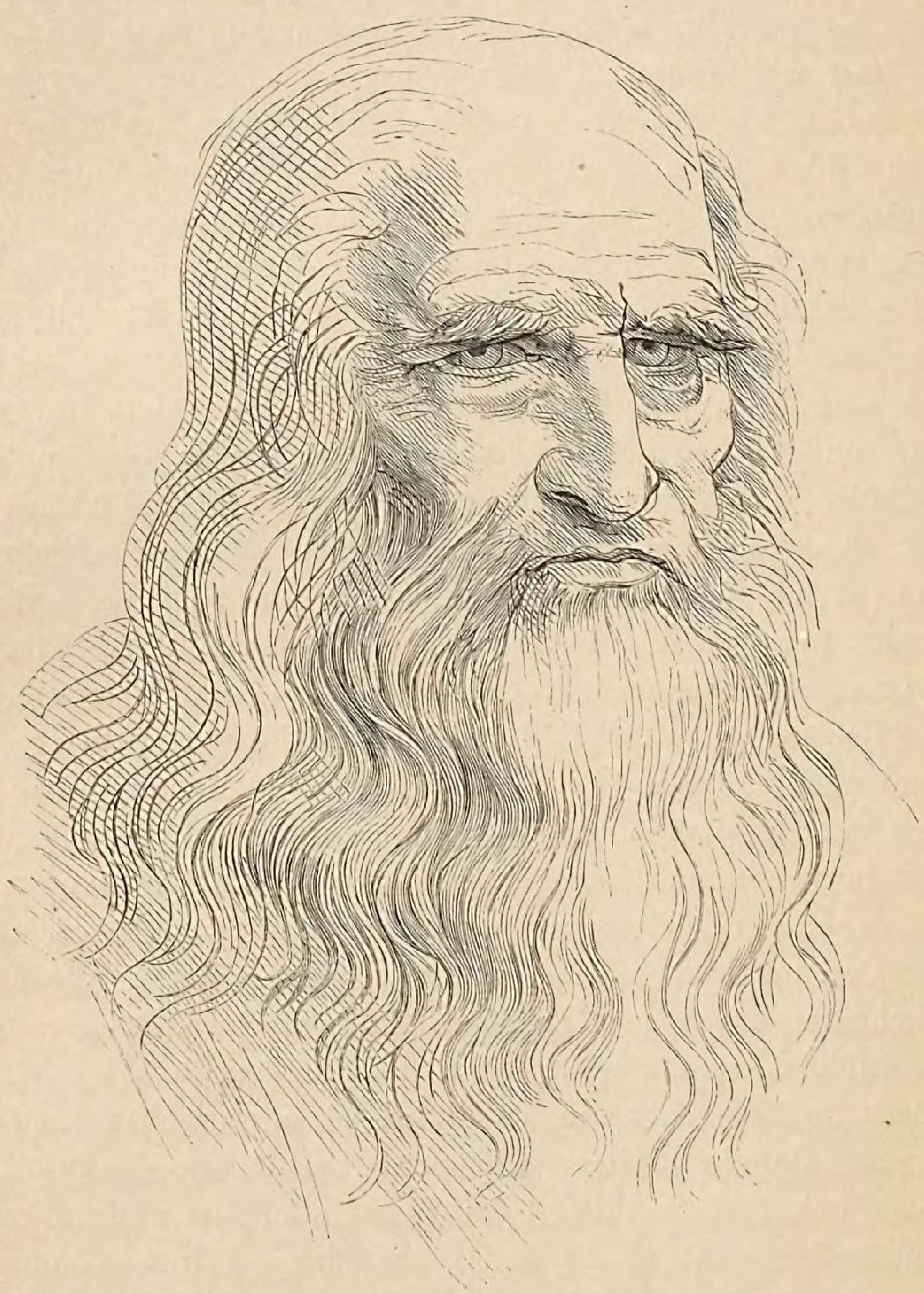


Fig. 11. Selbst-Porträt Lionardo's. Turin.

Freunde sich noch bei Lebzeiten hatte machen lassen. Ohne seiner Werke oder seiner Person irgend rühmlich zu gedenken, zählt er auf, was Alles er nicht gewesen und schliesst: „Ich bekenne mich als einen Bewunderer und Schüler der Alten. Eins hat mir gefehlt, ihre Harmonie der Verhältnisse und Formen. Geleistet habe ich was ich vermocht.

Gewähre mir Nachsicht, Nachwelt." Die Richtschnur seines Lebens hat er selbst am schärfsten in dem einzigen uns von ihm erhaltenen Sonette ausgesprochen:

„Kannst wie du willst nicht, wie du kannst so wolle,
Weil Wollen thöricht ist wo fehlt das Können;
Darum verständig ist nur der zu nennen,
Der wo er nicht kann, auch nicht sagt er wolle.

Das ist für uns das Lust- und Leidenvolle
Zu wissen ob, ob nicht wir wollen können;
Drum kann nur der, der nie vermag zu trennen
Sein Wollen von dem Wissen was er solle.

Nicht immer ist zu wollen was wir können;
Oft däuchte süss was sich in bitter kehrte,
Oft weint' ich auch, besass ich was ich wollte.

Drum mög, o Leser, meinen Rath erkennen:
Willst du der Gute sein, der Liebenswerthe,
Woll' immerdar nur können das Gesollte."

Die hohe Idealität seines Strebens spricht er nicht minder entschieden an vielen Stellen seines Traktats über die Malerei aus. So namentlich, wo er den Kunstjünger ermahnt, unablässig jeden Fehler in seinem Werke zu verbessern, indem er hinzufügt: „Und wenn du dich damit entschuldigen solltest, dass du mit Noth zu kämpfen habest, und es dir an Zeit fehle, um zu studiren und dich zum wahren Maler auszubilden, so gereicht dir dieses nur zum Vorwurf, denn das Trachten nach der Vollkommenheit gewährt allein sowohl Nahrung für den Geist wie für den Körper. Wie viele Philosophen, welche mit Reichthümern geboren waren, haben denselben als ihrer Ausbildung hinderlich entsagt!"

Bei dem unheilvollen Verhängniss, welches über Lionardo's Werken gewaltet und die meisten derselben mit Vernichtung oder doch mit arger Verwüstung heimgesucht hat, vermögen wir vom Umfang seiner Künstlerkraft nur durch Betrachtung der zahlreichen noch vorhandenen Zeichnungen des Meisters uns eine Vorstellung zu verschaffen. Den grössten Schatz derselben bewahrt die königliche Sammlung zu Windsor, die allein drei Bände umfasst, neuerdings von der Grosvenor Gallery durch Lichtdruck veröffentlicht. Daran reihen sich die Sammlungen der Uffizien in Florenz und der Ambrosiana zu Mailand, ferner die reichen Sammlungen des Louvre, der Akademie zu Venedig und der Albertina zu Wien. Ausserdem befinden sich

einzelne Blätter im grossherzoglichen Besitz zu Weimar und im British-Museum zu London. Uebrigens muss allerdings erst das Aechte



Fig. 12. Handzeichnung von Lionardo. Uffizien.

vom Untergeschobenen gesichtet werden, denn mit Michelangelo theilt Lionardo das Loos, dass in den Sammlungen der grösste Unfug mit dem Namen dieser beiden grossen Meister getrieben wird. Selbst das Louvre und die Ambrosiana (weniger die Uffizien) weisen eine Menge von

Blättern unter der Bezeichnung Lionardo auf, an welchen der Meister völlig unschuldig ist. Wird ihm im Louvre doch sogar ein geistlos spätgothischer Entwurf zu einem Kamin zugeschrieben (Br. 208)! Nicht minder untergeschoben sind dort u. a. die bei Braun photographirten Blätter 165, 171, 177, 184, 191, 192, 197—208, 211. Aus der Albertina ist eine hübsche, aber schwache perugineske Nacktstudie zu einer Madonna della misericordia (Br. 95), eine ähnliche, aber weit vollkommenere Zeichnung Gaudenzio Ferrari's zur Himmelfahrt der Magdalena (Br. 93), ein wahrscheinlich von Holbein herrührender männlicher Kopf (Br. 96) unter dem Namen Lionardo's veröffentlicht worden. Auch der Kopf in der Ambrosiana (Br. 31) ist ein Holbein. Am naivsten ist man in der Ambrosiana verfahren, wo zwei kleine Brustbilder des Prospero Colonna vom Jahr 1523, und des Marchese Pescara, des Gemahls der Vittoria Colonna, von 1524, also vier, ja fünf Jahre nach Lionardo's Tode entstanden (Br. 79, 80) diesem Meister beigelegt werden. Ausserdem stellen sich dort unter manchen anderen untergeschobenen Sachen die bei Br. 27, 29, 31, 35, 42, 52, 55, 59—61, 76, 78, 84, 87, 88, 102 photographirten Blätter auf den ersten Blick als unächt heraus. — Doch es würde hier zu weit führen, diese Liste zu vervollständigen.

Die Darstellungsweisen Lionardo's sind überaus mannichfaltig; Federzeichnungen wechseln mit Blättern in Kreide, Rothstift, Kohle und Silberstift. In der Regel ist ein farbiges Papier, namentlich Grün gewählt, wo dann die Lichter in Weiss aufgesetzt sind. Die Feinheit der Formbezeichnung in diesen zahlreichen Blättern ist von einer nie übertroffenen Vollendung, besonders aber hat Lionardo durch das einfache Mittel schräger Schraffirung die erstaunlichste plastiche Rundung und zugleich den duftigsten malerischen Schmelz zu erreichen gewusst. Merkwürdig, wie wenig Entwürfe zu grösseren Compositionen sich finden. Die Skizze zur Anbetung der Könige in den Uffizien bildet eine Ausnahme, hie und da findet sich noch eine Madonna von einfachster Anlage. So in den Uffizien zwei schlichte Compositionen (Br. 440, 448) aus seiner frühen florentiner Zeit; eine köstliche Federstudie zu einer h. Familie aus seiner reifsten Epoche im Louvre (Br. 189), wo das auf dem Schooss der Madonna rittlings sitzende, zum kleinen Johannes hinstrebende Christuskind auf Andrea del Sarto bei der Composition der Madonna del Sacco eingewirkt hat. Herrlich ist in derselben Sammlung (Br. 185) ein Blatt mit den geistreichsten Studien zu einer Anbetung der Könige, von höchster Feinheit im Ausdrucke der ver-

schiedenen Abstufungen ehrerbietigen Nahens und zögernder Scheu. Aehnliche Prägnanz in Schilderung jäher Bewegungen bei kühnsten Verkürzungen findet man auf zwei Blättern des Museums zu Dresden (Br. 46, 48). Andres derart im Louvre (Br. 186).

Weitaus die Mehrzahl dagegen sind Naturstudien, namentlich Frauen, Jungfrauen und Jünglinge, wie jene köstliche Federzeichnung des Louvre, vom süssesten Liebreiz, der in den früheren Werken naiv und unmittelbar, in den späteren von jenem bestimmten, von Lionardo ausgeprägten, fast stereotypen Lächeln begleitet ist. Wir mögen uns nicht versagen auf einige der schönsten Blätter hinzuweisen. Mehrmals kommen sorgfältig durchgearbeitete Porträts vor, so jenes köstliche weibliche Profilbild im Louvre (Br. 162) mit dem in breiter Masse über den Nacken herabfallenden, von einem Schleier bedeckten Haare. Die durchgeführte Punktirung der Umrisse bezeugt, dass wir den Karton eines ausgeführten Bildes vor uns haben: vielleicht das von Vasari hochgerühmte, jetzt verschollene Porträt der Ginevra Benci. Eine verkleinerte in Rothstift ausgeführte Wiederholung von grosser Feinheit befindet sich in den Uffizien (Br. 442). Wie ein Pendant zu diesem letzteren Bilde erscheint in derselben Sammlung (Br. 449) das durch die feinen Formen und die milde Gelassenheit des Ausdrucks anziehende Bildniss eines jungen Mannes mit langem, welligem Haar, das von einem Barett bedeckt wird. Eins der herrlichsten Bildnisse von wunderbar duftiger Behandlung in Rothstift ist in derselben Sammlung eine in dreiviertel Ansicht dargestellte junge Dame, um deren etwas breite sinnliche Formen ein fast spöttisches Lächeln spielt (Br. 434).

Ueberaus gross ist die Zahl der Studienköpfe, in denen der Meister die weichen schwellenden Formen der Jugend, den energischen Ausdruck des gereiften Alters und den naiven Reiz der Kinderwelt mit gleicher Vollendung wiedergiebt. Um mit den letztern zu beginnen, erwähnen wir zunächst jenes schlichte mit wenigen Federstrichen charakteristisch dargestellte Profilbild eines Knaben in der Ambrosiana (Br. 38), in welchem man die Naturstudie und zugleich den Karton für den Sohn des Moro, Massimiliano Sforza, auf Zenale's Madonnenbild in der Brera (I. 490) erkennt. Man bemerkt auch hier die Punkte zur Uebertragung auf die Tafel. Eins der köstlichsten Kinderköpfchen hat der Künstler zweimal mit der grössten Liebe in wunderbarer Ausführung dargestellt: genau im Profil und dann im Halbprofil, wo das dicke Bäckchen den Mund vollständig verdeckt, im Louvre (Br. 167, 173). Auf's neue bewährt er hier jene Meisterschaft, welche durch

blosse parallele Diagonalstriche in unablässiger Wiederholung jede feinste Schwellung der Form mit dem zartesten Spiel des Lichts in vollendeter plastischer Rundung und mit unübertrefflichem malerischem Schmelz wiederzugeben weiss. Von ähnlicher Behandlung ist der schöne Jungfrauenkopf in den Uffizien (Br. 436), das liebenswürdige Köpfchen im Louvre (Br. 168) und der etwas strengere weibliche Kopf in der Ambrosiana (Br. 33). Sodann in der Windsor-Sammlung der wundervolle melancholisch angehauchte Frauenkopf (Nr. 14) und nicht minder schön ebendort (Nr. 15) ein weiblicher Kopf, der zur Seite geneigt abwärts blickt, wie es Lionardo liebt. Mit derselben Meisterschaft weiss der Künstler in andern Fällen die Feder zu ähnlicher Wirkung zu benutzen, wie in dem köstlichen lockigen Jünglingskopf des Louvre (Br. 172). Diese Proben mögen statt vieler andern genügen.

Nicht minder hat Lionardo auch die Erscheinungen des Lebens nach der Seite schärfster Charakteristik bis in's abschreckend Hässliche verfolgt, namentlich aber in Karikaturen, offenbar bloss aus der Phantasie, das Reich des Grotesken und Abenteuerlichen erschöpft. Auch hierbei ist indess in den Sammlungen eine Menge gefälschter Blätter aus dem Kataloge Lionardo's zu tilgen. Immer bleibt noch genug des Aechten, aus welchem man dieselbe fast grillenhafte Systematik erkennt, mit der er z. B. in seinem Trattato sämmtliche menschliche Nasen auf neun oder zehn bestimmte Formen (Cap. 188—190) zurückführt. Dass er ausserdem zu wissenschaftlichen Zwecken unzählige Zeichnungen angefertigt hat, welche sich auf die Anatomie des Menschen, sowie diejenige des Pferdes, endlich auf mechanische Erfindungen aller Art beziehen, wurde schon erwähnt.

Unermesslich war der Einfluss, welchen der grosse Künstler bei seiner umfassenden und tiefen Bildung auf eine bedeutende Anzahl von Schülern ausübte. Von dieser Schule Lionardo's wird später in einem besonderen Kapitel die Rede sein.

Drittes Kapitel.

Michelangelo Buonarroti.

Fast ein Vierteljahrhundert nach Lionardo wurde der zweite grosse Meister der florentinischen Kunst geboren, der seinem Landsmann und Vorgänger eine so verhängnissvolle Concurrenz bereiten und ihn in langer fruchtbarer Thätigkeit fast um ein halbes Jahrhundert überleben, der die italienische Kunst auf die höchste Höhe empor heben und selbst noch die ersten Anzeichen ihres Verfalls erleben sollte. Michelangelo *) leitete seine Abstammung von einer alten vornehmen Familie ab, die aus dem gräflichen Hause von Canossa entsprungen zu sein behauptete. Als er am 6. März 1475 (1474 nach der florentiner Zeitrechnung, die damals das Jahr mit dem 1. April anfing), zu Caprese im Casentiner Gebiet als zweiter von fünf Söhnen geboren wurde, bekleidete sein Vater Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni das Amt eines Podestà von Chiusi und Caprese. Die Verhältnisse der Familie waren sehr bescheidene, und von der vornehmen Abstammung war nichts als die stolze Gesinnung zurückgeblieben. Später erhielt der alte Buonarroti durch Verwendung des Lorenzo Medici einen Steuerschreiberposten, der aber so wenig einträglich war, dass er sein Leben lang auf seines berühmten Sohnes Unterstützung angewiesen blieb. Die Mutter Francesca de' Neri, die von zarter Gesundheit gewesen zu sein scheint, starb schon zwei Jahre nach Michelangelo's Geburt. Als die Amtsdauer des Vaters abgelaufen war, kehrte er nach Florenz zurück, liess aber den Knaben draussen auf dem Lande in der frischen Gebirgsluft von Settignano, wo er einer Amme, der Frau eines Steinmetzen,

*) *Condivi*, vita di M. Buonarroti. Neue Ausg. Pisa 1823. — Deutsche Uebersetzung von *R. Valdeck* in den Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien 1874. — *Quatremère de Quincy*, hist. de M. Buonarroti. Paris 1835. — *Harford*, the life of M. A. B. London 1858. — *H. Grimm*, Leben Michelangelo's. Hannover 1873. — *Gotti*, vita di M. B. Firenze 1875. — *Milanesi*, lettere di M. Buonarroti. Firenze 1875. — *A. Springer*, Raffael und Michelangelo. Leipzig 1878.

übergeben ward. Daher pflegte Michelangelo später zu sagen, seine Vorliebe für die Bildhauerei sei nicht zu verwundern, denn er habe sie mit der Ammenmilch eingesogen. Kräftig wuchs der Knabe in der ländlichen Umgebung heran, und da sich zugleich in ihm früh ein lebendiger Geist regte, wollte der Vater aus ihm einen Gelehrten machen und übergab ihn einem Schulmeister Francesco aus Urbino, der damals zu Florenz Unterricht in der Grammatik ertheilte. Aber diese Studien fesselten ihn wenig, dagegen zeichnete er was ihm in den Wurf kam und hielt sich am liebsten in den Werkstätten der Künstler auf, wo er besonders in dem liebenswürdigen fünf Jahre älteren Francesco Granacci einen Freund gewann. Vergeblich suchte der Vater durch Ermahnungen, ja durch Schläge ihn davon abzubringen, der Hang zur Kunst war so mächtig in dem Knaben, dass der Vater endlich ihm nachgab und ihn zum bedeutendsten Maler der Stadt, zu Domenico Ghirlandajo in die Lehre brachte. Spät genug nach den Anschauungen der damaligen Zeit, am 1. April 1489, trat der vierzehnjährige Michelangelo in die Werkstatt ein. Drei Lehrjahre wurden festgesetzt und dem Vater als Entgelt 24 Gulden bestimmt. Mit welchem Feuer mag der junge Kunstschüler sich nun dem ersehnten Berufe gewidmet haben! Ghirlandajo war damals grade an den Fresken im Chor von Sta. Maria Novella (I S. 338 ff.) beschäftigt. Es war die beste Schule für Michelangelo, sich mit dem lebensvollen Stil monumentaler Freskomalerei vertraut zu machen. Bot doch Florenz damals in seinen Kirchen, Kapellen, Sakristeien, Kapitelhäusern eine unabsehbare Fülle solcher Schöpfungen, in denen von Giotto bis auf Ghirlandajo die Kunst ihr Höchstes versucht und gegeben hatte. Am meisten fesselten ihn, wie die ganze heranwachsende Generation, die gewaltigen Werke Masaccio's im Carmine (I S. 292 ff.), vor welchen er immer auf's Neue zeichnete. Aber auch die herbe Naturwahrheit und die tiefsinnige Phantastik der nordischen Kunst erschienen ihm bedeutend genug, um sie genauer zu studiren. Als er einst von Granacci den bekannten Stich Martin Schön's, die Versuchung des h. Antonius erhalten hatte, bemühte er sich ihn in einem Gemälde nachzubilden. Um aber die Farben der schuppigen Ungeheuer, die den Heiligen bedrängen, möglichst natürlich herauszubringen, studirte er auf dem Markte mit Eifer die Schuppen und Flossen der verschiedenen Fische und brachte ein Werk zu Stande, das Jedermann bewunderte.

Indem er in solcher Weise unablässig seinen Studien oblag, machte Michelangelo so rasche Fortschritte, dass er bald alle seine Mitschüler,

selbst die an Jahren und Uebung überlegenen, übertraf. Einer von diesen hatte einst nach Entwürfen Ghirlandajo's einige weibliche Gewandfiguren gezeichnet. In keckem Uebermuth nahm Michelangelo die Vorlage und corrigirte dieselbe, indem er die Zeichnung seines Meisters mit sicheren Federstrichen umzog. Musste diess schon Aufsehen erregen, so stutzte Ghirlandajo noch mehr, als er einst, nach kurzer Abwesenheit zu seiner Arbeit zurückkehrend, ein Blatt fand, auf welchem inzwischen Michelangelo das ganze Gerüst sammt den darauf beschäftigten Gehülfen dargestellt hatte. Die Zeichnung war so richtig und in so eigenartigem Stile durchgeführt, dass Ghirlandajo staunend sagte: Der versteht mehr als ich. Er fing nun an mit Eifersucht die dämonisch emporwachsende Kunst seines Schülers zu betrachten. Es war Zeit, dass das Verhältniss gelöst wurde, in welchem Michelangelo nichts mehr lernen konnte.

Inzwischen hatte Lorenzo de' Medici in seinem Garten bei S. Marco ein ganzes Museum plastischer Kunstwerke, namentlich antiker Skulpturen, zusammengebracht und die Sammlung unter die Aufsicht des alten Bertoldo, eines Schülers Donatello's, gestellt. Er hoffte dadurch die Bildhauerei auf eine höhere Stufe zu heben und gestattete einer Anzahl junger Künstler, darunter Granacci und Michelangelo, dort ihre Studien zu machen. Man kann sich vorstellen, mit welcher Begeisterung namentlich ein Feuerkopf wie Michelangelo diese Gelegenheit ergriff, wie die hochgefeierte antike Kunst auf ihn einwirkte. Der Bildhauer erwachte in ihm und machte seine ersten Versuche mit dem Meissel. Sofort gab er sich daran, eine antike Faunmaske, die seine Aufmerksamkeit erregte, in Marmor nachzubilden, doch schon hier regte sich die Selbständigkeit seines Geistes, indem er die Veränderung anbrachte, dass der Faun den Mund zum Grinsen öffnete und dabei beide Zahnreihen sehen liess. Als Lorenzo das Werk mit Erstaunen betrachtete, setzte er scherzend hinzu: Aber du hast deinen Faun alt gemacht und ihm doch alle Zähne gelassen. Betroffen über die Richtigkeit des Vorwurfs, meisselte Michelangelo sofort dem Faun eine so natürliche Zahnlücke, dass Lorenzo völlig zufriedengestellt wurde.

Von da ab trat der hochsinnige Medici in ein näheres Verhältniss zu dem vielversprechenden jungen Mann; um des alten Buonarroti Widerstreben vollends zu beseitigen, unterstützte er ihn und seine zahlreiche Familie und machte Michelangelo zu seinem Hausgenossen, liess ihm ein Zimmer in seinem Palast anweisen, schenkte ihm Kleider und ein Taschengeld von fünf Dukaten monatlich und zog ihn täglich an

seine Tafel. Hier kam Michelangelo in fortwährende Berührung mit den ausgezeichnetsten Geistern Italiens, denn an Lorenzo's Tafel fand er die ersten Gelehrten, Staatsmänner, Dichter und Künstler der Zeit. In dem hochgebildeten Kreise wurden literarische, künstlerische und wissenschaftliche Fragen in dem grossen Sinne der Renaissancekultur erörtert. Eine höhere Auffassung und ein freierer Blick in's Leben wurden ihm hier zu Theil, namentlich aber drangen zum ersten Mal die platonischen Lehren an sein Ohr, welche seiner idealgestimmten Natur innig verwandt waren. Mit den Söhnen des Hauses, dem späteren Papst Leo X. und dem nachmals so unglücklichen Piero, verkehrte er in freundlichster Weise. Damals stellte er auf Veranlassung des gelehrten Poliziano in einem Marmorrelief des Herkules Kampf mit den Kentauren dar. Das Werk, welches sich jetzt noch in der Casa Buonarroti befindet, leidet zwar an Ueberfüllung, setzt aber durch die Lebendigkeit der Bewegungen und die für einen siebenzehnjährigen Künstler überraschende Kenntniss der Formen in Staunen. Aus dieser Zeit datirt auch ein ebendort befindliches Marmorrelief einer Madonna mit dem Kinde, das weit mehr der Weise Donatello's als der Antike folgt, aber einzelne Züge selbständiger Empfindung verräth. Damals schon erregte der hochbegabte Künstler, der im Uebermuth sich an den Genossen zu reiben liebte, die Eifersucht seiner Genossen, und Pietro Torrigiani versetzte ihm einst in der Leidenschaft einen solchen Schlag in's Gesicht, dass das Nasenbein zerbrach und Michelangelo auf Lebenszeit verunstaltet blieb.

Als der junge Künstler vier Jahre im Hause der Medici war, wurde durch den Tod Lorenzo's (1492) dieses Verhältniss gelöst. In das Haus seines Vaters zurückkehrend, betrauerte er den Verlust seines edlen Gönners, suchte dann aber sich durch Arbeit vom Uebermaass des Schmerzes zu befreien, indem er einen grossen Marmorblock erwarb und daraus einen vier Ellen hohen Hercules schuf. Das Kunstwerk, welches später nach Frankreich kam, ist gänzlich verschollen. Auch ein Crucifix aus Holz scheint untergegangen, mit welchem er dem Prior von Sto. Spirito seinen Dank dafür erstattete, dass dieser im Kloster ihm ein Zimmer überlassen hatte, wo er Leichen seciren und den Grund zu seiner unübertroffenen anatomischen Kenntniss legen konnte. Bald darauf zog Piero de' Medici ihn wieder in seinen Palast; aber ohne den hohen Sinn seines Vaters vermochte er die Kunst nur als Spielzeug, nicht als eine der edelsten Lebensäusserungen aufzufassen. In seinem Uebermuth wurde der entartete Medici bald so allgemein verhasst, dass sich im Stillen der Sturm vorbereitete, welcher

ihn hinwegfegen sollte. Als Michelangelo die Vorboten dieses Volksgerichts merkte, ergriff ihn eine so plötzliche Angst, dass er wie von Dämonen getrieben aus Florenz entwich und in Venedig eine Zuflucht suchte (1494 im Herbst). Als er sich dann bald nach Bologna wandte, machte er dort die Bekanntschaft eines einflussreichen Kunstfreundes, durch dessen Vermittlung ihm der Auftrag zu Theil ward, an dem Grabmal des h. Dominicus in dessen Ordenskirche, einem reichen Marmorwerk des 13. Jahrhunderts, einige noch fehlende Figuren zu arbeiten. So entstanden die Statuetten des h. Petronius und Prokulus (diese schon bald untergegangen) sowie eines kandelaberhaltenden Engels. Lange Zeit hat man den überaus holdseligen, zur Linken knieenden Engel für das Werk Michelangelo's gehalten; jetzt aber weiss man, dass er die Arbeit des Niccolo dell' Arca ist, und dass man vielmehr den anderen, energischer, aber unschöner gebildeten für Michelangelo's Schöpfung halten muss. Mit diesen Figuren, für die er dreissig Dukaten erhielt, hat er keine grosse Ehre eingelegt. Auch konnte er nur kurze Zeit darauf verwenden, da wir ihn schon 1495 im Sommer wieder in Florenz antreffen. Dort hatte inzwischen Savonarola die Ueberhand erlangt und machte eben den Versuch seiner phantastisch theokratischen Republik. Michelangelo, dessen reine Gesinnung in der Sittenstrenge und dem Freiheitsgefühl des Bussepredigers sich gefiel, gehörte zu den Künstlern, welche zu berathen hatten, wie der Sitzungssaal für den neuen grossen Rath herzustellen sei. Inzwischen arbeitete er einen schlafenden Amor, dem er auf den Rath eines Mitgliedes der Familie Medici das Ansehen einer eben ausgegrabenen antiken Statue gab. Dieses Werk gelangte durch einen Zwischenhändler in den Besitz des Kardinals Rafael Riario, der dasselbe als eine kostbare Antike mit zweihundert Dukaten bezahlte, von welchen Michelangelo freilich nur dreissig erhielt. Als aber die Sache ruchbar wurde, schickte der Kardinal einen Vertrauten nach Florenz, um Erkundigungen einzuziehen. Da Michelangelo, der wohl eine Täuschung, aber keinen Betrug beabsichtigt hatte, sich offen zu dem Werke bekannte, lud der Abgesandte ihn dringend ein, nach Rom zu kommen. Michelangelo reiste ab und langte am 25. Juli 1496 in der ewigen Stadt an. Aber die Hoffnungen, die er gehegt hatte, wollten sich nicht erfüllen, und der junge Künstler mag eine Zeit bitterer Enttäuschung durchgemacht haben.

In diese Zeit fällt wahrscheinlich das früheste Tafelgemälde, welches wir von seiner Hand besitzen. Lange Zeit für ein Werk Ghirlandajo's gehalten, ist es erst auf der Manchester-Ausstellung von

1857 anerkannt worden und aus dem Besitz des Mr. Labouchère in die Nationalgalerie von London übergegangen. Es stellt die Madonna mit einem Buch in der Rechten sitzend dar. Zwischen ihre Kniee drängt sich das Christuskind, angethan mit einem kleinen Schurz, eifrig nach dem Buche greifend. Daneben sieht man den kleinen Johannes, der sich in sein Thierfell zu hüllen sucht und sich der Madonna anschmiegt. Die Gruppe sollte zu beiden Seiten durch zwei Engel abgeschlossen werden, von denen die beiden zur Rechten der Madonna nur untermalt sind. Hier zeigt sich der Künstler noch ganz in den Spuren Donatello's, dessen herbe Männlichkeit er fast noch überbietet. Wohl haben die Engel in ihrem treuherzig schlichten Ernst etwas Anziehendes, aber in den Kindern und der Madonna vermisst man jeden Hauch von Anmuth, statt dessen eine gewisse heroische Indifferenz sich zu erkennen giebt. Eine Fülle neuer Motive der Bewegung und Gewandung verstärkt den eigenthümlichen Eindruck. Die Farbenbehandlung in einer trockenen, unerfreulichen Tempera beweist, dass der Künstler, völlig gleichgiltig gegen malerischen Reiz, nur plastische Tendenzen im Auge hatte.

In der That blieb die Bildnerei noch lange Zeit bei ihm im Vordergrund. So schuf er für Jacopo Galli, einen römischen Edelmann, die Marmorstatue des jugendlichen Bacchus, welche man jetzt im Museum des Bargello sieht. Für denselben Gönner arbeitete er einen lebensgrossen marmornen Cupido. Sein Hauptwerk in dieser Zeit war aber die herrliche Pietà, welche man in der Sakramentskapelle von St. Peter bewundert, und die ihm am 26. August 1498 um vierhundertfünfzig Dukaten von dem französischen Kardinal de Villiers, Gesandten beim päpstlichen Stuhle, übertragen wurde. Wie ganz anders frei, seinem innersten Genius entsprechend, Michelangelo damals arbeitete, sobald es ein plastisches Werk galt, beweist wohl nichts so sehr als dies ergreifende Gebilde.

Vier Jahre hatte Michelangelo in Rom geweilt, als er, durch die unaufhörlichen Klagen seines Vaters bewogen, wieder nach Florenz zurückkehrte. Dort hatte inzwischen die blutige Katastrophe Savonarola's den Staat in neue Verwirrung gestürzt, und die Verhältnisse erschienen wenig günstig für künstlerische Unternehmungen. Dennoch erhielt er im Juni 1501 einen bedeutenden Auftrag vom Kardinal Piccolomini, für die Kapelle im Dom zu Siena nicht weniger als fünfzehn Statuen von Christus, den Aposteln und zwei Engeln auszuführen, für welche er fünfhundert Dukaten erhalten sollte. Es kamen aber nur vier Figuren

im Laufe von drei Jahren zu Stande, da die Aufgabe ihm offenbar wenig zusagte, denn schon damals ging seine Kunst nicht wie die Lionardo's auf die Ausprägung und Durchbildung mannichfaltiger Charaktertypen, sondern vielmehr auf ein allgemeines Ideal des Hohen und Gewaltigen aus. Auch reizte ihn offenbar weit mehr eine andere Bestellung, welche um dieselbe Zeit ihm zu Theil ward. Die Domverwaltung trug ihm nämlich auf, aus einem verhauenen und liegengebliebenen Marmorblock eine gigantische Figur Davids mit der Schleuder zu schaffen. Keiner hatte sich getraut, eine solche Aufgabe zu übernehmen; um so mehr reizte es Michelangelo, darauf einzugehen, der am liebsten mit seiner Heldenkraft da einsprang, wo alle Andern verzagt zurücktraten. So entstand der titanenhaft gewaltige Hirtenknabe, der so lange am Eingang des Palazzo Vecchio Wacht gehalten hat. Im Anfang des Jahres 1504 war das Werk, für welches Michelangelo vierhundertzwanzig Goldgulden erhielt, vollendet. Eine Versammlung der ausgezeichnetsten Künstler wurde berufen, um über die Aufstellung des Werkes zu berathen, und am 18. Mai war die schwierige Aufstellung vollendet. In neuester Zeit (1873) wurde wegen der stark vorgeschrittenen Verwitterung der Statue ihre Uebertragung in die Akademie bewerkstelligt.

Michelangelo's Ruhm stieg durch dieses, von den Zeitgenossen auf's Höchste bewunderte Werk so hoch, dass die Aufträge sich bei ihm drängten. Zunächst hatte er eine andere Statue des David in Erz zu giessen, welche die Signoria dem Könige von Frankreich schenkte, die aber später verschollen ist. Dann hatte er für den Dom von Florenz zwölf Marmorstatuen der Apostel auszuführen, von welchen aber nur die jetzt im Hofe der Akademie stehende, nicht einmal vollendete Figur des Matthäus in Angriff genommen wurde. Um diese Zeit schuf er auch für Angelo Doni das Rundbild der h. Familie, welches sich jetzt in der Tribuna der Uffizien befindet (Fig. 13). Die Madonna kniet am Boden in einer ziemlich unbequemen, fast verdrehten Stellung und greift mit beiden Armen über ihre rechte Schulter hinauf nach dem Christuskinde, das der hinter ihr sitzende greise Joseph ihr darreicht. Auch hier hat die Madonna nichts von dem jungfräulichen Liebreiz oder der mütterlichen Huld, welche sonst die italienischen Meister ihr gaben. Sie ist eine der herben heroischen Gestalten aus dem Geschlecht, welches später die Sibyllen hervorbringen sollte; nur die Bewegung nach dem Kinde giebt ihr einen kleinen Hauch mütterlicher Innigkeit. Wie ungleich empfindungs- und schönheitsvoller namentlich Lionardo

damals dies Thema zu behandeln pflegte, haben wir gesehen. Die Gruppe scheint nur vorhanden, um ein schwieriges Problem des Aufbaues zu lösen, und dabei ist Anmuth und Schönheit gleichgiltig ge-

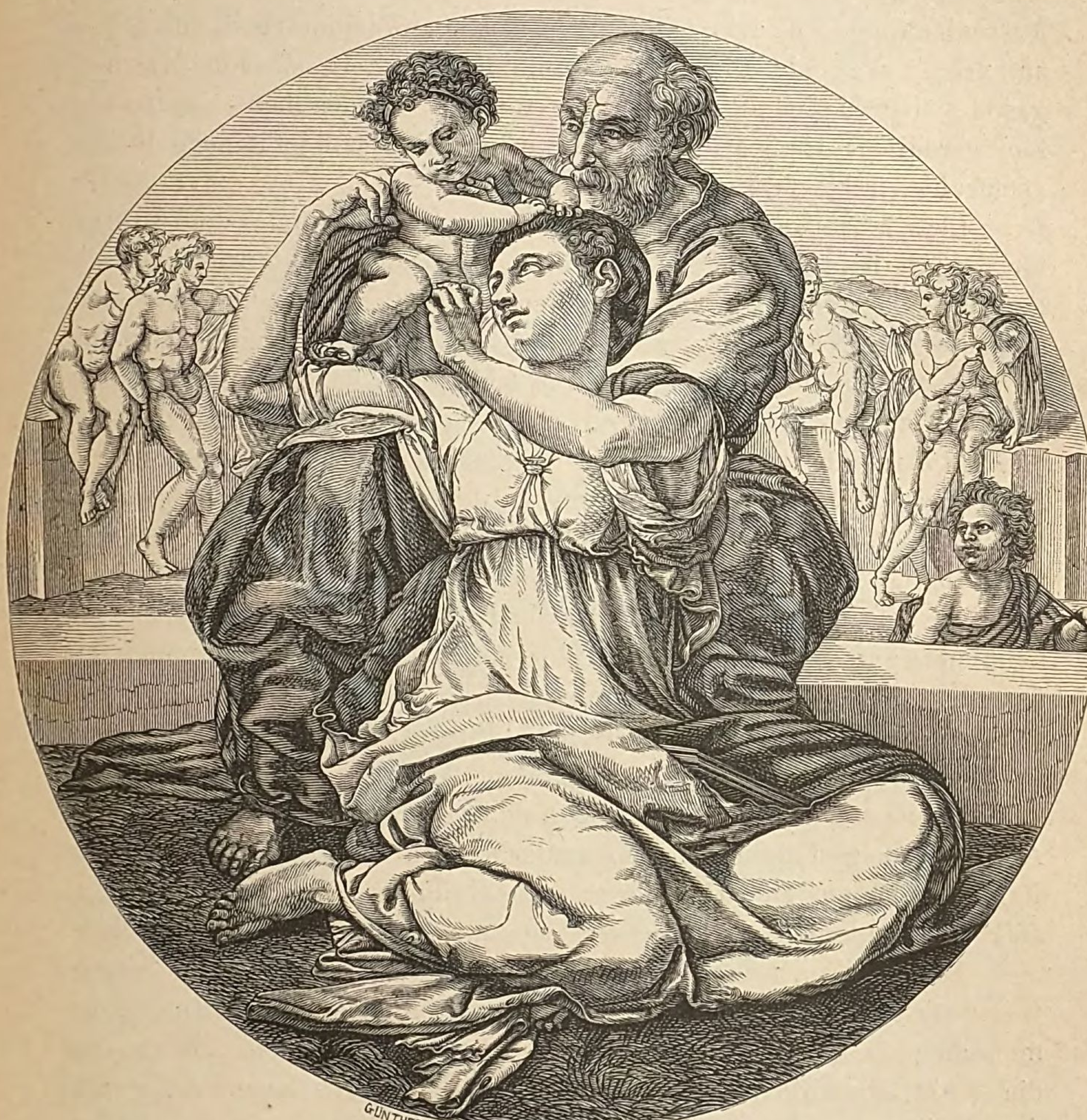


Fig. 13. H. Familie, von Michelangelo. Uffizien.

worden. Die nackten Gestalten, welche den Hintergrund füllen, sind vollends nur vorhanden, um die anatomischen Kenntnisse des Künstlers zu zeigen. Sie haben aber noch etwas eigenthümlich Eingeschnürtes, Unfreies in der Zeichnung der Glieder. Aehnliches findet man auch

bei andern Künstlern der Zeit, so auf Lionardo's Anbetung der Könige. Streng und hart ist die Modellirung, namentlich der unschön eckigen Arme der Madonna; der lichte Temperaton bezeugt wieder, wie wenig Michelangelo sich um die technischen Fortschritte der Zeit in der Malerei kümmerte. Die Tafelmalerei sei eine Weiberarbeit, pflegte er zu sagen. Weit glücklicher war er um dieselbe Zeit bei einer Marmorgruppe der Madonna, welche er für die flandrischen Kaufherren Moscheroni bis 1506 ausgeführt hatte und die man jetzt noch in der Liebfrauenkirche zu Brügge sieht.

Inzwischen war Lionardo in Florenz erschienen, hatte den Auftrag für den Rathssaal erhalten und durch seinen Schlachtkarton die allgemeine Bewunderung erregt. Michelangelo, dessen diametral entgegengesetzte Natur nur ungerne seinem berühmten älteren Landsmann gerecht werden mochte, brannte vor leidenschaftlicher Ungeduld, sich mit ihm zu messen. Er wusste Pietro Soderini zu bestimmen, auch ihm ein Bild für den Saal zu übertragen. Im Herbst 1504 begann er die Arbeit, und in wenig Monaten war der Karton in der Hauptsache vollendet. Gegenstand der Darstellung war eine Scene aus den Kriegen mit Pisa. Während in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der englische Condottiere John Hawkwood, oder wie die Italiener ihn nannten Aguto, das pisanische Heer befehligte, stand dieses und das florentinische einst in der Nähe von Pisa einander gegenüber. Die Hitze des Sommertags war gross; die Florentiner werfen Kleider und Waffen ab, um sich durch ein Bad im Arno zu erfrischen. Diesen Augenblick erspäht der feindliche Feldherr und wagt einen Ueberfall. Aber die ausgestellten Wachen bemerken ihn bei Zeiten, ein tapfrer Krieger, Manno Donati, allarmirt die Truppen, die sich schleunigst an's Ufer und in die Kleider werfen, um den Feind zurückzuweisen.

Diesen Moment schilderte Michelangelo. Er hätte keine bessere Gelegenheit finden können, um seine gründlichen Kenntnisse des menschlichen Körpers in Bau und Bewegung darzulegen. Zudem bot die Wahl eines Momentes vor der Entscheidung den besten Anlass, in der Schilderung der hastigen Vorbereitung die Spannung des Augenblicks zur Geltung zu bringen, da in Darstellung entfesselter Kampfeswuth der Karton seines Nebenbuhlers doch nicht zu übertreffen war. Leider ist auch dieser Karton spurlos untergegangen, wir besitzen nur einzelne Gruppen der Composition, namentlich die berühmten Kletterer in alten Stichen Marc Anton's und anderer gleichzeitiger Stecher. Eine grau in grau gemalte Nachbildung des Kartons, jetzt im Besitz des

Grafen Leicester in Holkham Hall, kann keineswegs Anspruch auf Treue erheben. (Fig. 14). Dagegen besitzt die Albertina die erste

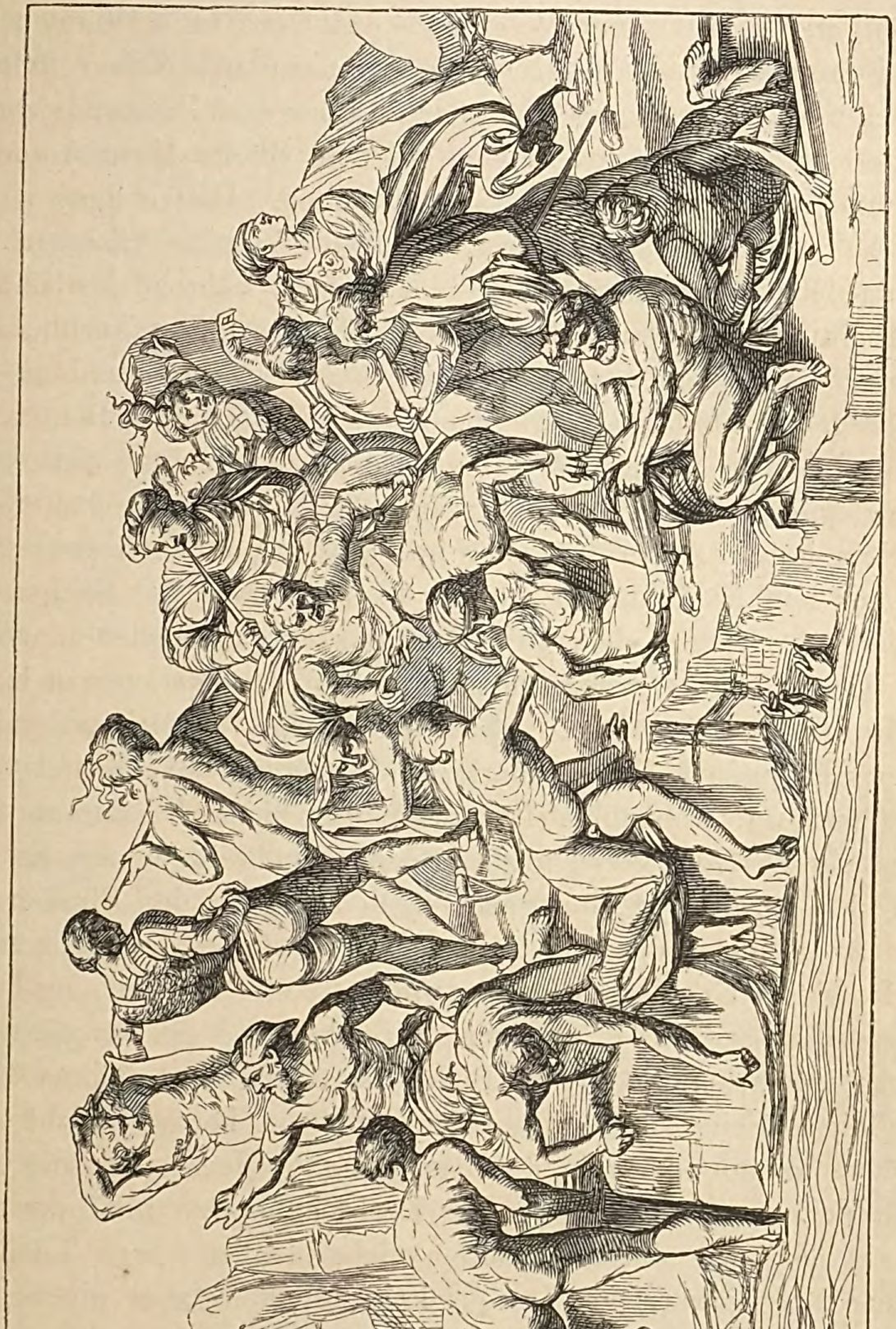


Fig. 14. Karton der badenden Soldaten, von Michelangelo. Holkham Hall.

Skizze Michelangelo's zu diesem Theil des Bildes, eine flüchtig, aber ungemein genial hingeworfene Federzeichnung, über welche Thausing 1878 in Lützow's Zeitschrift berichtet hat. Man sieht das vom Fluss

bespülte, steile Felsufer von einem Gewimmel der überraschten Krieger in den verschiedensten Stadien der Vorbereitung bedeckt. Vorn zur Linken die Gruppe der Kletterer, d. h. einen jungen, nackten Krieger, der eben aus dem Wasser steigt und das Ufer zu erklimmen sucht, eine der meisterlichsten Figuren der Composition. Neben ihm biegt sich in kühner Verkürzung ein andrer über den Uferrand vor, um einem versinkenden Gefährten, der auf dem Stiche Marc Anton's die Hand emporstreckt, aus den Fluthen zu helfen. Hinter ihnen sitzt ein älterer, halb angekleideter Krieger, der sich mitten im Anziehen unterbricht, um lebhaft nach dem Feinde hinzuweisen, während der Kletternde dieser Richtung mit dem Blicke folgt. Hinter diesem erblickt man einen jugendlichen Krieger, der bereits angekleidet ist, und nur noch, indem er den rechten Fuss auf eine felsige Erhöhung des Bodens setzt, mit beiden Armen bemüht ist, die Hose an der rechten Seite zu befestigen, wieder eine der ausdrucksvollsten Figuren der Gruppe. Neben ihm ist ein Anderer beschäftigt, hastig mit dem linken Arm in sein Wams zu fahren, das er mit der Rechten über den Nacken zieht.

Kehren wir nach dem Uferrande zurück, so erblicken wir vorn in der Mitte des Bildes einen eben den Fluthen entstiegenen Krieger, der sich auf die linke Hand stützt, und indem er sich vollends an's Ufer zu schwingen sucht, in markiger Bewegung das Muskelspiel des Körpers entfaltet. Neben ihm sitzt ein Anderer ziemlich lässig am Boden, während ein Dritter, vorsichtig mit den ausgebreiteten Armen balancirend, sich herabbeugt, um nach einem noch mit den Fluthen Kämpfenden zu schauen, dessen Hände sich krampfig emporstrecken. Daneben ist wieder ein älterer Krieger mit äusserster Anspannung bemüht, die enganschliessenden Hosen anzuziehen, während ein Jüngling neben ihm noch ziemlich unthätig am Boden liegt. In dem dichten Knäuel, der auf dieser Seite die Composition abschliesst, herrscht nicht minder die grösste Mannigfaltigkeit der Bewegungen, doch nicht die gleiche Klarheit der einzelnen Motive. Mit Recht daher hat man darauf hingewiesen, dass wir die Composition nicht in allen ihren Theilen für eine treue Nachbildung des Kartons halten dürfen; aber die Schönheit und Prägnanz der vorderen Gruppen ist hinreichend, um den grossen und allgemeinen Beifall zu begreifen, den das Originalwerk bei seiner Vollendung hervorrief. Denn so gross war die Begeisterung, dass die Kartons der beiden Nebenbuhler, besonders aber der des Michelangelo, für die heranwachsende Generation, darunter auch Rafael, Gegenstand eifrigen Studiums wurden.

Um diese Zeit hatte Julius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen (1503). Dieser gewaltige Greis, obwohl von politischen Sorgen und kriegerischen Unternehmungen überhäuft, dachte mit dem grossen Sinn, der ihn auszeichnete, ebenso eifrig an eine Verherrlichung des Papstthums durch Werke der bildenden Künste. Die ersten Architekten der Zeit, Bramante und den ältern Giuliano da San Gallo, hatte er für seine Bauten berufen; letzterer machte ihn auf Michelangelo aufmerksam, wie durch des ersteren Verwendung dann später Rafael herangezogen wurde. Michelangelo liess Alles im Stich und eilte nach Rom (März 1505). Der Papst dachte daran, sich bei Lebzeiten durch die Kunst Michelangelo's, der damals schon für den ersten Bildhauer der Welt galt, sein Grabmal errichten zu lassen. Die Grossartigkeit der Entwürfe, welche dieser vorlegte, entzückte den Papst, der den Künstler fragte: Wieviel wird die Sache kosten? Die Antwort war: Hunderttausend Scudi. Sagen wir zweihunderttausend, entgegnete der Papst, und damit war der Plan genehmigt. Schon im April weilt Michelangelo in Carrara, wo er acht Monate sich aufhält, um die Beschaffung der ungeheuren Marmormassen zu betreiben. Den Winter verbrachte Michelangelo in Florenz mit Arbeiten an seinem Karton, und im Frühjahr kehrte er nach Rom zurück, um die ungeheuren Massen der Marmorblöcke, welche die Römer mit Staunen betrachteten, in seine Werkstatt bei St. Peter bringen zu lassen. Der Papst besuchte ihn öfter bei der Arbeit und betrieb mit allem Eifer das grosse Werk. Im Mai war Michelangelo schon wieder in Carrara, um weitere Blöcke herbeizuschaffen.

Nach so vielversprechendem Anfange hätte man ein Werk erwarten dürfen, das durch grandiose Anlage und Ausführung alles Frühere in Schatten gestellt hätte. Wie riesig die Conception war, erkennen wir nur noch an der Kolossalgestalt des sitzenden Moses, welche an dem später in verkrüppelter Form ausgeführten Grabmal in S. Pietro in vincoli alles Andre so gewaltig überragt. Es ist ein Bild heroischer Thatkraft, die wie in mühsam verhaltener Leidenschaft die Gestalt durchzittert. Michelangelo hatte ihn in eigenthümlicher Symbolik als Vertreter des thätigen Lebens gedacht. In ähnlicher Bedeutung wurden auch die Statuen der Rahel und Lea als Ausdruck des thätigen und beschaulichen Lebens angebracht und man sieht hier wieder, wie subjektiv, wie frei von der Tradition gelöst der Gedankeninhalt war, welchen dieser hochoriginale Geist seinen Gebilden einhauchte. Ausserdem sollten den Unterbau eine Anzahl männlicher und weiblicher

Gestalten als Personifikationen der durch den Papst eroberten Provinzen und der durch seinen Tod in Trauer versunkenen Künste schmücken. Von diesen sind zwei herrliche, nackte Statuen Gefesselter in das Museum des Louvre gelangt.

Das Grabmal sollte die Tragödie seines Lebens werden und vierzig Jahre lang sein Dasein mit Kummer und Sorgen vergiften. Denn während Michelangelo voll froher Zuversicht in Carrara thätig war, scheint Bramante aus Eifersucht gegen ihn beim Papst intriguirt zu haben, und wenn Michelangelo mit unfreundlichem Neid sich der Grösse Lionardo's entgegen gestellt hatte, so sollte ihn hier eine harte Vergeltung treffen. Bramante, so berichtet Condivi, Michelangelo's Schüler und Biograph, wusste den Papst gegen die Idee des Grabmals einzunehmen, die er ihm als eine unheilverkündende schilderte. Julius II., in leidenschaftlicher Erregbarkeit dem Künstler verwandt, war, als dieser nach Rom zurückkehrte, plötzlich wie umgewandelt, ja geradezu unnahbar für ihn geworden. Als die zweite Marmorsendung eintraf, vermochte Michelangelo das Geld für die Bezahlung nicht zu erhalten, und sah sich genöthigt, eine Summe dafür aufzunehmen. Als er endlich Auskunft zu erhalten, sich in den Vatikan begab und dort durch die Diener zurückgewiesen wurde, war das Maass seiner Geduld erschöpft. Zornig nach Hause stürmend, befiehlt er seinen Dienern seine Habseligkeiten zu verkaufen und ihm nach Florenz zu folgen, wirft sich auf's Pferd und jagt davon, bis er das florentiner Gebiet erreicht. Vergeblich suchten die schleunig ihm nachgesandten Boten des Papstes ihn zur Rückkehr zu bewegen, vergeblich drohte Julius II. mit seiner Ungnade. Michelangelo erklärte sich nach solcher Behandlung aller Verpflichtungen ledig und setzte seine Reise nach Florenz fort. Während die Kunst und die Literatur in Italien immer höfischer wurden, war Michelangelo der letzte Vertreter jenes unabhängigen republikanischen Mannesmuthes, der die florentinische Kunst gross gemacht hatte.

In der Heimath angekommen, war er weit entfernt, das Scheitern seiner Lieblingshoffnungen thatlos zu betrauern. Er nahm die Zuflucht zur Arbeit und begann wieder am Karton zu zeichnen. Da indess der Papst durch wiederholte Zuschriften an die Signoria seine Auslieferung verlangte, vermochte Soderini einem so gewaltthätigen Fürsten wie Julius II. nicht länger zu widerstehen; um aber Michelangelo sicher zu stellen, schickte er ihn als ordentlichen Gesandten der Republik mit warmen Empfehlungen an seine Heiligkeit. „Wir können ver-

sichern, schrieb er, dass es ein trefflicher Mann ist, in seiner Kunst der erste in Italien, vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht angelegentlich genug empfehlen. Mit freundlichen Worten und sanfter Begegnung kann man Alles von ihm erhalten. Man muss ihm nur Liebe und Wohlwollen zeigen und er wird Werke schaffen, die Jedermann in Erstaunen setzen.“ Julius II. hatte eben nach Unterwerfung Perugia's und Bologna's seine Residenz in letzterer Stadt aufgeschlagen. Dorthin begab sich nun Michelangelo und erlangte die Versöhnung mit dem rasch aufflammenden, aber eben so leicht zu begütigenden Papst. Sofort trug er dem Künstler auf, seine Erzstatue in kolossalem Maassstabe für die Façade von S. Petronio zu arbeiten. Michelangelo, der das Metall dazu und ausserdem tausend Dukaten erhielt, ging sogleich an die Ausführung des Thonmodells, welches über dreifache Lebensgrösse hatte. Sechzehn Monate gingen mit Herstellung des Modells und Ausführung des Gusses hin, der zum ersten Male misslang und dem Künstler viele Sorgen bereitete. Als später die Bentivogli zurückkehrten und die päpstliche Herrschaft gestürzt wurde, zerstörte das wüthende Volk das Denkmal seines Bezwingers.

Nach Vollendung dieses Werkes kehrte Michelangelo nach Florenz zurück, um das Gemälde im Palazzo Vecchio in Angriff zu nehmen. Bald jedoch wurde er durch den Papst nach Rom gefordert, wo er im Frühjahr 1508, ungefähr gleichzeitig mit Rafael, eintraf. Auch jetzt aber war nicht mehr die Rede von dem Grabmal; vielmehr suchte Bramante, der seinen Landsmann Rafael für die Ausmalung der Gemächer im Vatikan empfohlen hatte, den Papst zu bestimmen, Michelangelo die Decke der sixtinischen Kapelle zur Ausmalung anzuvertrauen, weil er hoffte, Michelangelo, bei seiner mangelnden Uebung in der Freskomalerei, werde an dieser Aufgabe scheitern. Vergebens war das Sträuben des Künstlers, vergebens sein Einwand, dass er in der Malerei wenig bewandert sei; der Papst setzte seinen Willen durch und am 1. Mai 1508 erhielt Michelangelo als erste Ratenzahlung für seine Arbeit fünfhundert Dukaten. Die Schwierigkeiten für ihn waren ungewöhnlich gross; um ihrer besser Herr zu werden, berief er mehrere in der Freskotechnik erfahrene Künstler aus Florenz, darunter seinen Freund Francesco Granacci und Giuliano Bugiardini. Allein da diese, an den herkömmlichen florentiner Stil gewöhnt, auf seine grossartigen Formgedanken nicht einzugehen vermochten, schickte er sie bald zurück und liess das Angefangene herunter schlagen. Aber auch er selbst gelangte erst allmählig zu der vollen Grösse und Freiheit. Er

begann mit jenen dem Eingang der Kapelle benachbarten Theilen der Decke, in welchen der kleinere Maassstab der Figuren und der grössere Reichthum der Compositionen noch als ein Anklang an die frühere Kunstweise uns berühren. Mit der ganzen Energie seiner heldenhaften Natur warf er sich auf die Arbeit, die auch körperlich im höchsten Grade anstrengend und für die Augen fast vernichtend war. Dazu kam noch der Druck fortwährender Geldnoth, da Julius II. in den Bedrängnissen seiner politischen Lage wenig an künstlerische Unternehmungen denken konnte. Im September 1510 hatte Michelangelo bereits die Hälfte des Werkes, d. h. die den eigentlichen Spiegel der Decke ausfüllenden Hauptbilder vollendet. Eine Unterbrechung machte dann die immer mehr gestiegene Geldnoth, die ihn sogar zwang, den Papst selbst zweimal in Bologna aufzusuchen. Als er dann im Januar 1511 zurückgekehrt war, begann er die noch fehlenden Kappen- und Zwickelflächen der Schmal- und Langseiten auszumalen. Unter wiederholten Bedrängnissen konnte er erst im Oktober 1512 das Ganze vollenden. Die alte Ueberlieferung, dass er das ungeheure Werk in zwanzig Monaten ausgeführt habe, ist demnach zu berichtigen; gleichwohl war es eine gigantische Arbeit, welche in so kurzer Frist nur eine heroische Kraft wie die seinige, noch dazu ohne alle Beihülfe, zu vollenden vermochte.

Die sixtinische Kapelle, unter Sixtus IV. von einem unbekannten wahrscheinlich florentinischen Meister erbaut, bildet ein einfaches gestrecktes Rechteck von etwa 120 Fuss Länge bei 40 Fuss Breite und 60 Fuss Höhe. Eine Reihe einfacher Rundbogenfenster an jeder Langseite und an der Eingangsseite giebt dem Raum ein oberes Seitenlicht. Ein flaches Spiegelgewölbe, in welches von den Fenstern her Stichkappen einschneiden, bildet die Decke. Der an sich nüchterne Raum, welcher aller weiteren architektonischen Gliederung und plastischen Dekoration entbehrt, konnte nur durch die Malerei höhere Bedeutung erhalten. Dies freilich sollte in einem Maasse geschehen, wie kein anderer Raum auf Erden es je erfahren hat. Zunächst wurden noch unter Sixtus IV. die Wände mit jenen grossen Bildern geschmückt, bei welchen die berühmtesten toskanischen Meister zusammenwirkten. Wir haben dieser Bilder in den Lebensbeschreibungen von Botticelli, Rosselli, Ghirlandajo, Perugino und Signorelli schon gedacht. Ihnen sollte sich nun Michelangelo mit seinen Deckenbildern anschliessen. Unter Leo X. schuf endlich Rafael für den unteren Theil der Wände die Entwürfe zu den berühmten elf Teppichen, welche man zu Arras

in Flandern in Gold und Seide ausführen liess. Den Abschluss machte endlich Michelangelo mit seinem Jüngsten Gericht. So wetteiferten die bedeutendsten Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts in dem Bestreben, die vornehmste Stätte des päpstlichen Kultus zu schmücken, und so wurde die sixtinische Kapelle das grösste und erhabenste Gesammtdenkmal der christlichen Malerei.

Dass einem so grossartigen Unternehmen, mit dessen Ausführung beinahe siebzig Jahre (1473—1541) unter der Regierung einer Reihe von Päpsten hingingen, eine einheitliche Idee zu Grunde liegt, ist verschiedenen Biographen Michelangelo's entgangen, obwohl ich vor längerer Zeit darüber den Beweis geführt habe. Hätte der Künstler, wie es einen Augenblick die Absicht gewesen zu sein scheint, bloss die Gestalten der Apostel an diese ungeheure Decke gemalt, so wäre er nicht bloss der Armseligkeit verfallen, sondern auch von jenem einheitlichen Plan abgewichen. Dieser Gesammtplan beruht auf einer durch das ganze Mittelalter in den Kunstwerken zu verfolgenden Grundidee, nach welcher der Inhalt des Erlösungswerkes in vielfach gegliedertem Parallelismus veranschaulicht wurde. Die leitende Idee dabei war, die Darstellungen aus dem Leben Christi mit entsprechenden Scenen aus dem alten Testamente zu begleiten, den Alten und den Neuen Bund im Verhältniss von Verheissung und Erfüllung aufzufassen, die Vorgänge des Einen als prophetische Hinweise auf die Ereignisse des Andern zu behandeln. In der weiteren Entwicklung führte die Gliederung dieser „typologischen Bilderkreise“ zu einer consequenten Dreitheilung des Stoffes, indem man unter den Geschichten des alten Testaments eine schärfere historische Sonderung vor und nach der mosaischen Gesetzgebung (ante legem und sub lege) einführte. Beiden stellte man die Epoche des Erscheinens Christi auf Erden als die Herrschaft der Gnade (sub gratia) gegenüber. Man gewann dadurch eine reiche architektonische Gliederung, und eine bedeutsame Raumsymbolik, welche den Inhalt der christlichen Geschichten um so nachdrücklicher hervortreten liess.

Auf ähnlichen Gesetzen beruht der malerische Schmuck der sixtinischen Kapelle, ja es waltet hier eine Raumsymbolik, welche die geschichtliche Zeitfolge nach dem Maasse des räumlich Entfernteren und Näheren dem Auge vorführt. Die Gemälde der Decke lassen die Epoche der Schöpfungsgeschichte bis zur Sündfluth (ante legem) erscheinen. Die Wandbilder der linken Langseite schildern in sechs grossen Fresken die Geschichte Mosis (sub lege); ihnen gegenüber sehen

wir eben so viele aus dem Leben Christi (sub gratia). Aber damit schloss dieser grossartige Cyclus noch nicht ab. Die Tapeten Rafaels, ehemals an den unteren Wandflächen, knüpfen mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte unmittelbar an. Sie schildern die Wunderthaten der Apostelfürsten Petrus und Paulus und den Tod des ersten Märtyrers Stephanus, also Entstehung und Wirken der Kirche Christi, die Verbreitung seiner Lehre und die Besiegelung derselben durch das Martyrium der Blutzeugen. Die zu den Tapeten gehörigen Sockelbilder endlich mit ihren Scenen aus dem Leben Leo's X. führten den gewaltigen Cyclus bis in die unmittelbare Gegenwart herab. Der ganze Kreis sollte aber durch zwei Kolossalbilder eingerahmt werden: an der Altarwand durch das jüngste Gericht, die ergreifende Darstellung der letzten Dinge, und gegenüber an der Eingangswand Lucifer's Empörung und Sturz, d. h. den Anfang der geschichtlichen Entwicklung durch das Auftreten des bösen Prinzips, dessen Kampf mit dem Guten die treibende Macht der Weltgeschichte geworden ist.

Die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts hatten in ihren Wandbildern sich streng an den typologischen Zusammenhang gehalten. Das erste Bild links schildert Moses auf der Reise nach Aegypten mit seiner Frau Zipora, die auf Gottes Befehl ihren Sohn beschneidet. Gegenüber sieht man die Taufe Christi im Jordan. Das zweite Bild fasst mehrere Thaten Mosis vor seiner Entweichung aus Aegypten zusammen, namentlich die Erscheinung Gottes im feurigen Dornbusch, die also dem ersten Bilde vorauf gehen müssten. Dieser Anachronismus erklärt sich aus dem Gegenüber, wo Christus in der Wüste die Versuchung des Teufels abweist und den einzig wahren Gott bekennt. Zu Gunsten dieser wichtigeren Reihenfolge hat man also auf der anderen Seite die historische Ordnung umgekehrt. Im dritten Bild wird der Untergang Pharao's im rothen Meer und die Errettung des auserwählten Volkes geschildert. Auf dem entsprechenden Bilde der anderen Seite werden Petrus und Andreas von Christus auserlesen und zu seiner Nachfolge berufen. Das vierte Bild erzählt, wie Moses auf dem Sinai die Gesetzestafeln empfängt. Gegenüber die Bergpredigt Christi. Auf dem fünften Bilde sieht man den Untergang der Rotte Korah und die Vernichtung der Söhne Arons, weil sie unberufen geopfert hatten. Wird hier das priesterliche Amt durch Gottes Eingreifen geschützt, so beruft auf dem Bilde gegenüber Christus den Petrus zum Schlüsselamt. Auf dem letzten Bilde ist der Abschied Mosis vom Leben, gegenüber Christi Abschied von seinen Jüngern bei Einsetzung des Abendmahls geschildert. Die Eingangs-

Zu Seite 99.


Fig. 15. Decke der Sixtinischen Kapelle, von Michelangelo. Vatikan.

wand endlich bringt den Abschluss in dem Streit des Erzengels Michael über den Leichnam Mosis und in der Auferstehung Christi, mit welcher ebenfalls die Gewalt der Hölle und des Todes gebrochen wird. Aber auch die Altarwand zeigte ursprünglich noch zwei Bilder desselben Cyclus, welche später dem jüngsten Gericht weichen mussten: Mosis Findung durch Pharao's Tochter und entsprechend die Geburt Christi. Die ebenfalls später beseitigte Himmelfahrt Mariä zwischen beiden Bildern stand für sich isolirt, da der ganze Cyclus der Kapellenfresken der Gottesmutter nur einen vorbildlichen Platz an den Deckengemälden einräumt.

Diesen Parallelreihen der Wandbilder sollten die Deckengemälde nun als Vertreter der Abtheilung „ante legem“ sich zugesellen. Aber die inzwischen frei gewordene Kunst und der Genius des grössten Meisters grossräumiger Compositionen nahm zwar dankbar eine Aufgabe an, die seinem innersten Wesen so sehr entsprach, durchbrach aber die Fessel der Einzelbezüge und gab in dem gewaltigen Rhythmus dieser Deckenbilder die freien Gebilde, die aus der Durchdringung des Stoffes mit dem Walten einer eigenartigen Künstlerphantasie sich ergeben sollten. Michelangelo lag damals schon nichts ferner als der Ausdruck des Individuellen, Charakteristischen. Deshalb war ihm auch das Neue Testament mit den ausgeprägten Charaktergestalten Christi und der Apostel nicht sympathisch, wie er denn mehrmals grade den Auftrag für Apostelbilder zwar angenommen aber nie ausgeführt hat. Dagegen waren ihm die Geschichten des alten Bundes und hier wieder die zeitlich entlegensten am willkommensten. Denn in dieser heroischen Vorzeit giebt es noch keine individuellen Schattirungen; alles trägt das Gepräge des allgemein Menschlichen; hier konnte sich der Hang nach dem Typischen, Idealen ungehemmt ergehen. Und wie mit den Köpfen, so war es auch mit der Gewandung, die sich ebenfalls in voller Freiheit, unbeirrt von bestimmten Kulturformen gestalten liess.

Das Spiegelgewölbe, welches die Decke der Kapelle bildet, erwies sich für Michelangelo's Kunst überaus günstig, weil es seiner Erfindungskraft den freiesten Spielraum bot, dieselbe durch keine architektonische Eintheilung in Fesseln schlug. Mit voller Freiheit gliedert er die grosse Fläche, indem er die Linie einer idealen Architektur über sie ausspannt (Fig. 15). Da die Kapelle an jeder Langseite sechs Fenster hat, so ergaben sich über jedem derselben, sowie über den beiden der Eingangsseite Schildbogenwände, über welchen Stichkappen in die Fläche des grossen Spiegelgewölbes einschneiden. Michelangelo liess nun doppelte Pilaster

mit kräftig vortretenden Gesimsen sich zwischen den Stichkappen erheben und dieselben durch ein Gesimse in Verbindung treten, welches wie ein grosser Rahmen den eigentlichen Spiegel des Gewölbes umzieht. Querbänder spannen sich von den Postamenten aus über die Fläche, dieselbe in abwechselnd schmalere und breitere Felder theilend. Die schmaleren erhalten noch dadurch eine weitere Beschränkung, dass auf beiden Seiten Medaillons angeordnet sind. So entstanden abwechselnd fünf kleinere und vier grössere Bildflächen, welche als Hauptinhalt des Ganzen die Geschichten der Genesis enthalten. Fünf Scenen erzählen die Schöpfung, zuerst der Welt, dann des Menschen. Es folgen Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, dann Noah's Opfer, die Sündfluth und Noah's Trunkenheit. Den Anachronismus in dieser Anordnung hat der Meister sich nur deshalb erlaubt, weil er das grössere Feld für die Sündfluth brauchte.

Auf die zwölf grossen Bogenzwickel, welche zwischen den Stichkappen den Spiegel des Gewölbes emporhalten, setzte Michelangelo die Riesengestalten seiner Propheten und Sibyllen: jene für das Judenthum, diese nach mittelalterlicher Ansicht für das Heidenthum die Verkündiger des Messias. Und zwar sind es an den Langseiten je fünf, jedesmal ein Prophet mit einer Sibylle wechselnd und auf der entgegengesetzten Seite in umgekehrter Anordnung, so dass es fünf von beiden sind. Dazu kommen aber noch zwei Propheten an den Schmalseiten, also im Ganzen sieben gegen fünf Sibyllen. Endlich blieben noch über jedem Fenster die Stichkappen und die Schildbogen der Wände. In diese vertheilte Michelangelo die Gruppen der Vorfahren Christi, deren er im Ganzen sechsunddreissig erhielt. Auch dies war ein Nachklang des Mittelalters, welches den Stammbaum Christi, oder die Wurzel Jesse oft in umfangreicher Weise darstellt. Eins der merkwürdigsten Beispiele besitzt die Michaelskirche zu Hildesheim in der gemalten Holzdecke des Mittelschiffs aus dem dreizehnten Jahrhundert. Aber während dort schlichte typische Gestalten in streng architektonischer Gebundenheit sich aneinander reihen, hat Michelangelo das alte traditionelle Motiv zu herrlichen, freien Gruppen umgebildet. Endlich in den vier Ecken der Kapelle, wo die zusammenstossenden Gewölbkappen vier grössere Bildflächen boten, hat er vier Errettungen des Volkes Israel als Vorbilder für das Erlösungswerk Christi dargestellt: die eherne Schlange, Esther, Judith und David. Zu diesem unermesslichen Reichthum an Gestalten fügte aber schliesslich der Meister in staunenswerther Erfindungskraft noch eine

Welt von rein idealen Bildungen, welche nichts Anderes sind als ein edler Schmuck für das ersonnene Prachtgerüst, die lebensvolle Verkörperung der architektonischen Glieder. In fein erwogener Abstufung nach Grösse, Motiven der Bewegung und Farbengebung fügen sie sich dem rhythmischen Gesetz des Ganzen wirkungsvoll ein; grösstentheils stein- oder bronzefarben geben sie sich bloss als Dekoration; nur an den wichtigsten Stellen tragen sie den farbigen Schein des Lebens. Dieser Schmuck beginnt unter den Propheten und Sibyllen, wo kräftige



Fig. 16. Gottvater, von Michelangelo. Sixtina.

Kinder in natürlicher Färbung die Namensschilde tragen. Sodann sieht man an den Pilastern je zwei karyatidenartige Kinderfiguren, stets ein Pärchen von Knabe und Mädchen, welche die Steinfarbe der Architektur zeigen. Neben ihnen lehnen in den freien Zwickelflächen bronzefarbene nackte Jünglingsgestalten, von grösster Mannigfaltigkeit der Bewegung. Den Abschluss der Dekoration bilden auf den Vorsprüngen der verkröpften Gesimse abermals nackte Jünglinge, die wieder in Naturfarbe durchgeführt sind. Trotz dieses unabsehbaren Reichthums von Gestalten herrscht in dem Ganzen eine Ruhe, Harmonie und Klarheit, die allein schon beweisen, welch hoher architektonischer Sinn mit der Meister-

schaft des Malers und des Bildhauers in diesem grossen Genius verbunden war.

Schreiten wir nun zur Betrachtung des Einzelnen, so haben wir an der dem Eingang gegenüberliegenden Altarseite zu beginnen. Zunächst die Geschichten der Genesis. Das erste kleinere Bild enthält die Scheidung des Lichtes von der Finsterniss. Es ist das einzige der ganzen Reihe, welches man von der Seite betrachten muss. Aus dem Chaos taucht die riesige Gestalt Gottvaters auf, vom weiten Mantel mächtig umrauscht. Er schaut hinauf, den Bewegungen seiner ausgestreckten Arme folgend, welche die uralte Nacht auseinander reissen. Das zweite grössere Bild umschliesst zwei Schöpfungsakte. Rechts schwebt Gottvater aus dem unermesslichen Weltenraume heran (Fig. 16), gebieterisch die Arme ausstreckend, um Sonne und Mond ihre Bahnen anzuweisen. Ein Sturm scheint in seinem langen Bart zu wehen, und der herabgeglittene Mantel umspannt wie ein Zaubermantel eine Gruppe von Engeln, in denen seine schöpferische Macht sich vervielfältigt ausspricht. Links sieht man die Gestalt Gottes nochmals und zwar von der Rückseite, wie er in raschem Dahinschweben die Erde segnet, dass sie Kräuter und Pflanzen hervorbringe. Ein Meisterstück der Verkürzung. Diese Doppelerscheinung giebt in genialer Weise den Eindruck des Blitzartigen, Visionären.

Auf dem dritten Bild sehen wir abermals Gottvater heranschweben und die Hände segnend über die Gewässer ausbreiten, dass es Thiere nach seiner Art hervorbringe. Hier umfängt der Mantel wie ein grosser Schleier die Gestalt, zugleich eine Anzahl von Engeln umschliessend. Michelangelo hat in diesen drei ersten Bildern die Gestalt des Schöpfers mit elementarischer Urgewalt ausgestattet und das Urbild einer Majestät geschaffen, wie die christliche Kunst weder vorher noch nachher es hervorzubringen vermochte. Zugleich ist die Steigerung und Mannigfaltigkeit der Erscheinung bewundernswerth; man fühlt sich wie vom Sturmhauch dieser ersten Schöpfungstage ergriffen.

Bei den beiden folgenden Bildern, welche der Schöpfung des Menschen gelten, bleibt die Gestalt Gottes nicht minder grossartig, aber sie gewinnt etwas menschlich Nahbares. Zunächst sehen wir ihn, wieder vom weiten Mantel umrauscht und von Engeln umgeben, aus dem unendlichen Aether heranschweben und eine einsam aufragende Klippe streifen, auf welcher noch in dumpfen Halbschlaf versunken der erste Mensch liegt (Fig. 17). Herrlich ist in Jugendschönheit die Gestalt hingegossen, der noch die Schwere der Erde in allen Gliedern liegt. Halb

aufgerichtet stützt Adam sich auf den rechten zurückgezogenen Arm, während der linke über das hinaufgezogene linke Bein lässig hinaushängt. Da streckt Gott im Vorüberschweben die Rechte aus und man glaubt zu sehen, wie aus der Spitze des Zeigefingers der elektrische Funke in Adams Hand hinüberspringt, ihn zum vollen Leben erweckend. Mit Recht gilt dies Bild für die Krone der ganzen Reihenfolge. Und nun betritt Gottvater auf dem fünften wieder kleineren Bildfelde die Erde und wird liebender Vater, um aus Adams, des schlafenden, Rippe die Eva zu schaffen. In völliger Auflösung tiefen Schlummers liegt dieser ausgestreckt, während die liebliche Gestalt der Eva mit kindlich

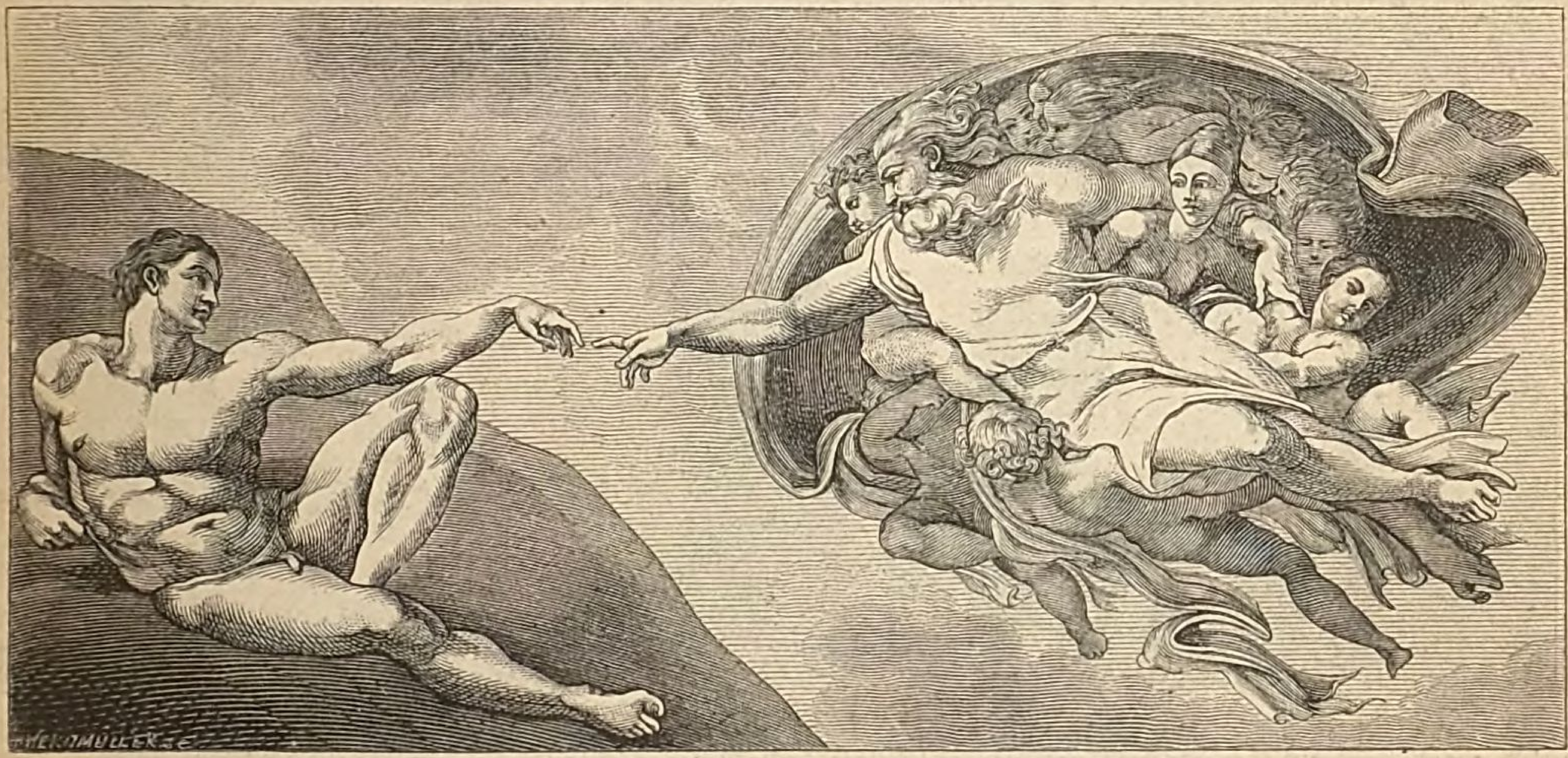


Fig. 17. Schöpfung Adams, von Michelangelo. Sixtina.

bittender Geberde sich zum Schöpfer wendet. Unsterbliche Jugendschönheit liegt über der holden Erscheinung ausgegossen. Die Composition in ihrer einfachen Geschlossenheit ist meisterlich in den knappen Raum gestellt.

Das folgende Bildfeld schildert wieder eine Doppelscene: den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese (Fig. 18). Der Baum der Erkenntniss theilt die Scene; links sieht man, wie Adam einen Zweig mit Früchten niederbeugt, während die am Boden gekauerte Eva, eine herrliche Figur in schönster Verkürzung, die Linke nach dem Apfel ausstreckt, welchen der Versucher in Gestalt eines Weibes mit Schlangenleib vom Baume herabreicht. Rechts schwebt

hinter dem Baume ein Engel mit dem Schwert hervor, der die Uebertreter des göttlichen Gebots aus dem Paradiese verweist. Der Ausdruck des Schuldbewusstseins ist in beiden Gestalten mit feiner Seelenkunde ausgeprägt: Adam wendet während er flieht beide Hände wie zur Abwehr rückwärts und in seinen Zügen drückt sich der Schmerz um das verlorene Glück aus; in Eva, deren anmuthige Gestalt sich wie zum Schutz instinktmässig an seine Seite duckt, überwiegt das Gefühl der Scham und mit beiden Händen sucht sie das Gesicht mit der Fülle des reichen Haares zu verdecken. Die Schönheit der nackten Gestalten,

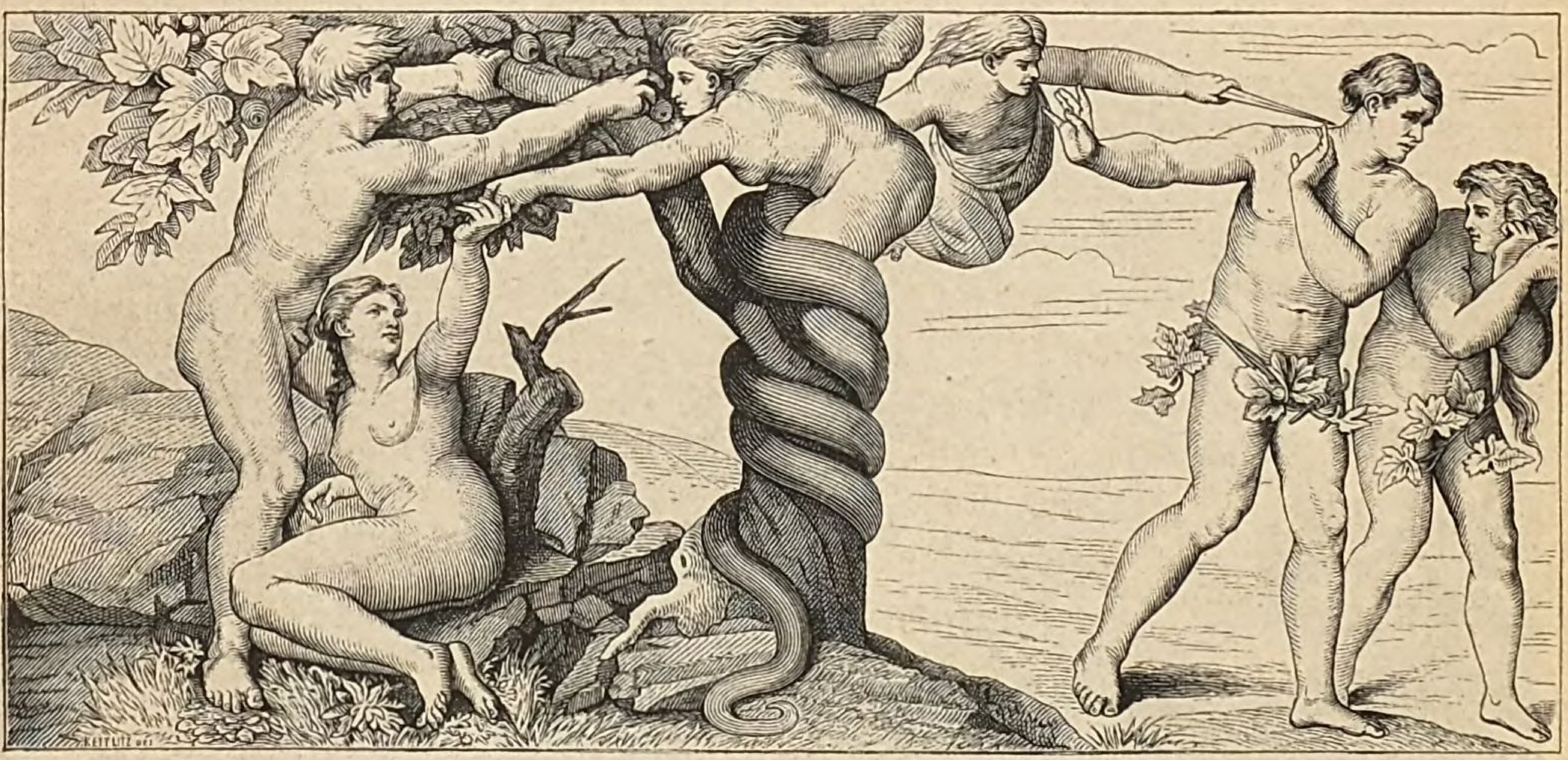


Fig. 18. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, von Michelangelo. Uffizien.

die ausdrucksvollen Bewegungen und das rhythmische Gleichgewicht der Composition verleihen auch diesem Bilde hohen Werth.

Das nun folgende kleinere Feld soll nach Condivi's Angabe das Opfer Kains und Abels enthalten; trotz des Anachronismus ist es aber offenbar Noah's Dankopfer. An einem Altarstein steht ein ehrwürdiger Greis im langen Barte, der sich anschickt, ein Opfer darzubringen, während er mit der Rechten nach oben weist, um den Zweck des Opfers anzudeuten. Eine weibliche Gestalt im Schleier steht neben ihm und scheint eindringlich auf eine andre einzureden, welche das Feuer auf dem Altare schürt, und mit der rechten Hand, sowie dem gesenkten Kopf eine abwehrende Bewegung macht. Rind, Pferd, Esel und Elephant im Hintergrunde erinnern an die kürzlich verlassene

Arche. Den Vordergrund füllt eine herrliche Gruppe von Jünglingen, welche das Opfer bereiten. Der eine kniet auf einem am Boden liegenden Lamm und wendet sich zu einer Frau, um von ihr eine Opferschaale zu empfangen. Ein am Boden knieender Jüngling, der dem Beschauer den Rücken zukehrt, will offenbar Beistand leisten, während neben ihm ein andrer mit einem zweiten Widder herbeieilt, ein dritter auf der andern Seite Holzscheite heranträgt. Ist etwas in dieser Composition minder genügend, so ist es die etwas zu kurze verkümmerte Gestalt des Patriarchen, die nicht bedeutend genug hervortritt.

Die folgende Composition ist die grösste und figurenreichste der Reihenfolge. Sie schildert in einer Anzahl ergreifender Scenen die Sündfluth (Fig. 19). Vorn im Bilde ragt von der Linken eine vom Wasser noch nicht bedeckte Anhöhe empor. Auf diese hat sich eine Gruppe von Flüchtlingen gerettet, während andere mit dem Zeichen der Anstrengung und des Entsetzens die steile Höhe zu erklimmen suchen. Sie sind mit allerlei in der Hast zusammengerafftem Hausrath beladen, der Vorderste aber trägt sein Theuerstes auf dem Rücken und wirft einen halb zornigen, halb ängstlichen Blick auf Diejenigen, welche hier Fuss gefasst haben, während die Frau auf seiner Schulter den entsetzensvollen Blick auf die trostlosen Scenen rückwärts wendet. Eine der schönsten Gruppen ist eine junge Mutter, an welche sich ein kleiner Knabe angstvoll schmiegt, während sie das jüngste bergend an die Brust drückt. Daneben sieht man ein junges Paar, das sich liebevoll umschlungen hält und in die weite Wasserwüste nach Rettung hinaus späht. Neben ihnen ist ein Jüngling auf einen entlaubten Baum geklettert und sucht mit aller Anstrengung sich noch weiter emporzuarbeiten. Ganz vorn liegt eine ältere verschleierte Frau, die von Ermattung überwältigt, stumm ihr Geschick erwartet. Noch gewahrt man einen älteren Mann hinter ihr und eine Mutter, welche ihr Kind auf den Rücken eines Maulthiers zu setzen scheint.

Eine andere Gruppe von Unglücklichen hat an einem Felsenufer zur Rechten unter einem Baume, über welchen ein zeltartiges Tuch ausgebreitet ist, Zuflucht gefunden. Auch hier bemerkt man ausdrucksvolle Gestalten und Gruppen, die schönste ohne Zweifel jener bärtige Mann, der seinen von todtenähnlicher Ohnmacht befallenen Sohn aus den Fluthen an's Land trägt. Von ergreifender Wahrheit ist die schöne Jünglingsgestalt, deren Glieder schlaff und gelöst herabsinken, während der kräftige Körper des Mannes die volle Anspannung der Muskeln, und seine Züge den Ausdruck schmerzlicher Theilnahme ver-

rathen. Während hier das Mitgefühl waltet, das auch in den Geberden der schon Geretteten sich ausspricht, zeigen die Insassen eines Kahnes,

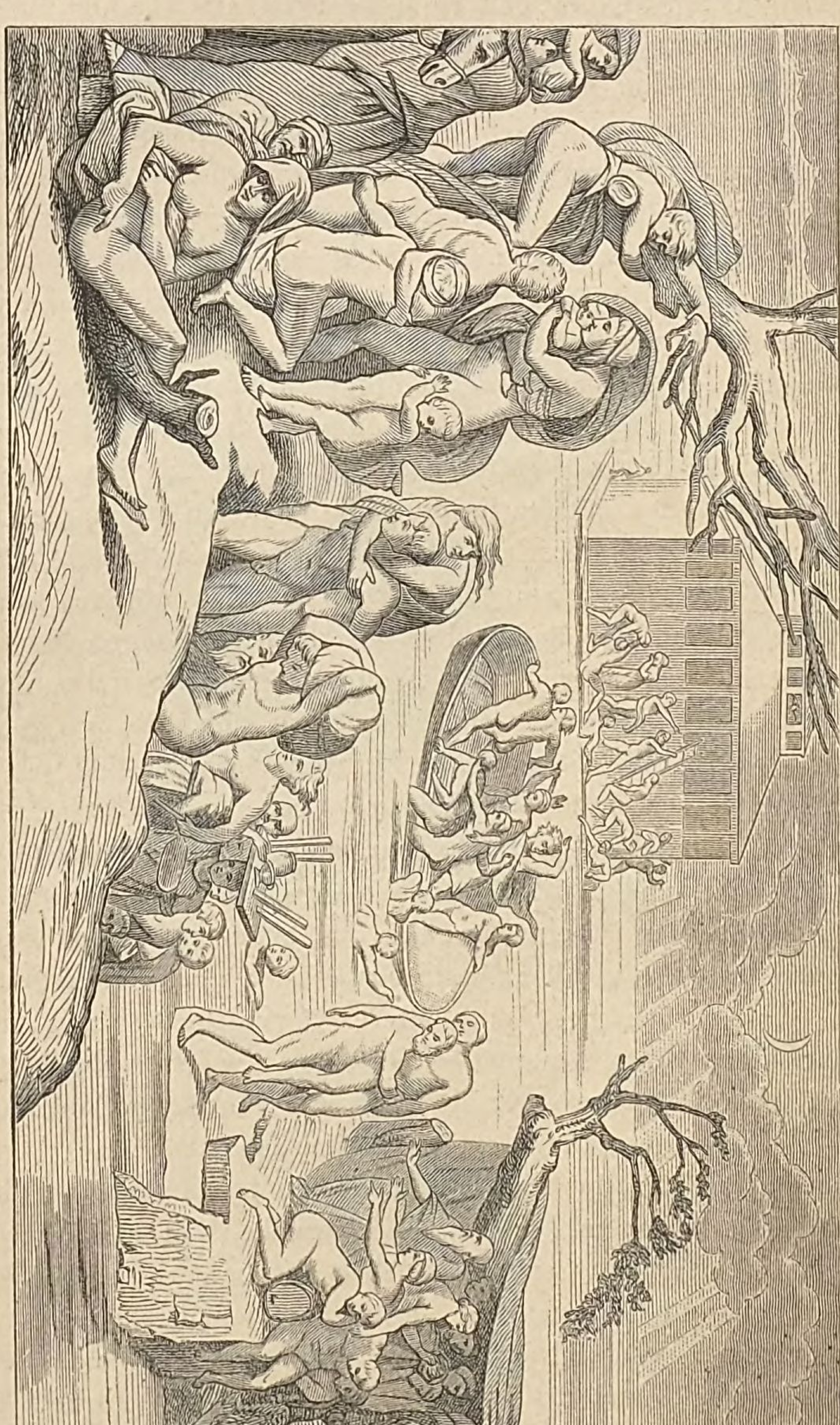


Fig. 19. Die Sündfluth, von Michelangelo. Sixtina.

die im Mittelgrunde mit aller Anstrengung die Rettung versuchen, den wilden Kampf entfesselter Selbstsucht, denn im Triebe der Selbst-

erhaltung werden die, welche sich anzuklammern und hinein zu schwingen suchen, erbarmungslos zurückgestossen. Im Hintergrunde sieht man die Arche, deren aus dem Wasser ragender Rand ebenfalls von einem Gedränge Flüchtender belebt wird. Eben entschwebt ihr die auf Botschaft ausgesandte Taube, und der Mond, der aus dichten Wolkenmassen hervorbricht und sein Licht über die endlose Wasserfläche ausgiesst, scheint anzudeuten, dass der Zorn des Himmels gestillt sei. Es ist ein gewaltiges Drama, dessen erschütternde Scenen der Künstler vor uns mit souveräner Meisterschaft entrollt. Welch ein Abstand und Fortschritt, wenn man an die dürftige Darstellung Uccelli's (I. 277) sich erinnert!

Das letzte, wiederum kleinere Bild schildert Noah's Trunkenheit. Der Patriarch liegt, vom Weine bezwungen, in tiefem Schlaf am Boden; meisterlich ist in der prächtigen Figur das Gelöstsein der Glieder und die Schwere des über die Brust sinkenden Kopfes ausgedrückt. Rechts sieht man Ham, der spottend auf ihn zeigt, während der neben ihm stehende Japhet den bösen Bruder liebevoll umfasst und von seinem frevelhaften Beginnen abzulenken sucht. Sem dagegen wirft abgewendeten Blickes den Mantel über seinen Vater, um dessen Blösse zu bedecken. Auch diese Composition ist von schlagender Prägnanz des Ausdrucks.

Die drei letzten Bilder waren die ersten, welche Michelangelo ausführte. Erst nach ihrer Vollendung bemerkte er, dass der Maassstab der Figuren für die bedeutende Entfernung vom Auge zu klein sei. Er änderte nun den Maassstab und führte die folgenden Bilder in einer Grösse der Form und des Stiles aus, die ihnen die volle Wirkung verbürgte.

Noch gewaltiger schwang sich sein Genius auf, als es galt, die Gestalten der Propheten und Sibyllen auszuführen. Wie die mittelalterliche Kunst den vorbildlichen Zusammenhang des Alten Testamentes mit dem Neuen zu betonen liebte, so fasste sie früh die Propheten des alten Bundes als die Verkünder der Ankunft des Messias auf. So findet man beim Stammbaum Christi die Propheten mit Spruchbändern, auf denen bezeichnende Stellen ihrer Weissagungen zu lesen sind, als Umrahmung des Ganzen, wie an der Decke der Michaelskirche zu Hildesheim. An Portalen, wie z. B. am Dom zu Bamberg, ist die Beziehung zum neuen Testamente oft so ausgeprägt, dass stets ein Apostel auf der Schulter eines Propheten, gleichsam seines Vorgängers, steht. Während aber die Apostel individuell cha-

rakterisirt sind, erscheinen die Propheten als indifferente alte Männer, mit langen Bärten. Betrachtet man nun, was Michelangelo aus diesen Prophetengestalten gemacht hat, so ist dies allein hinreichend, um die Tiefe seines Geistes zu bezeichnen. Nicht bloss durch den kolossalen Maassstab, sondern mehr noch durch die hervorragende Stellung, gab er ihnen eine solche Wucht der Erscheinung, dass sie sich als die idealen Träger der Decke manifestiren. Die Sibyllen, die er mit ihnen wechseln liess, hatte das Mittelalter als Verkünder des kommenden Messias bei den Heiden aufgefasst. War ursprünglich nur von einer Sibylle die Rede, von der die Sage berichtete, sie habe dem Kaiser Augustus die Erscheinung des neugebornen Christuskindes gezeigt, so entwickelte sich die Zahl bald bis auf zwölf. Michelangelo wählte davon fünf aus und fügte sieben Propheten hinzu. Wenn auch die Gründe seiner Auswahl uns nicht klar sind, wenn ohne Zweifel bei der Charakteristik der Einzelnen ein subjektives Moment mitspielt, wenn endlich bisweilen der kühne Flug seiner Phantasie ihn zu gesuchten und gewaltsamen Motiven steigerte, so sind doch im Ganzen diese gewaltigen Gestalten von einer Erhabenheit, die uns mit Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt. Alle Abstufungen des tiefen Versunkenseins in ernste Betrachtung, der innigen Hingebung an die göttliche Offenbarung, der stürmischen Erregung durch erhabene Visionen oder des gramvollen Brütens über unheilvolle Gesichte, das ist das geistige Leben, welches diese gewaltigen Wesen hoch über die Schranken des Irdischen hinaushebt.

Wir beginnen die Betrachtung an der Altarwand mit dem Jonas. Es ist eine jugendliche Gestalt, fast unbekleidet, kühn auf dem Sitze zurückgelehnt, so dass schon die Zeitgenossen sie als ein Wunder perspektivischer Kunst anstaunten. Der Künstler hat den Walfisch angedeutet, der ihn eben wieder ausgespieen hat, und so scheint der Prophet mit erstauntem Blick das Licht des Himmels wieder zu begrüssen, während er mit beiden in einander verschränkten Händen diese Bewegung charakteristisch begleitet. Zwei hübsche Engel sind ihm beigegeben. Pulst hier der Hauch eines neugewonnenen Lebens, so ist die benachbarte Prophetengestalt an der rechten Langseite das erhabenste Bild grübelnden Versunkenseins. In Gram verloren sitzt hier der greise Jeremias; ganz in sich zusammengesunken, die Beine über einander geschlagen, die breite Schulter wie von der Last des Kummers niedergedrückt. Und während die Linke thatlos im Schoosse liegt, stützt die Rechte, indem der Ellenbogen auf dem Knie ruht,

das Kinn, von welchem der mächtige Bart über die Brust herabfliesst. Auch hier sind zwei begleitende Gestalten, eine männliche und eine weibliche angebracht, um die Stimmung der Hauptfigur leise ausklingen zu lassen. Die persische Sibylle nimmt den folgenden Platz ein. Es ist eine Greisin, deren grossartige Formen von Schleier, Mantel und Gewand völlig umhüllt sind. Der Faltenwurf verräth den Meister plastischer Gestaltung. Mit angestrengter Aufmerksamkeit liest sie in einem



Fig. 20. Der Prophet Jeremias, von Michelangelo. Sixtina.

Buche, das sie mit beiden Händen dem Gesichte ganz nahe bringt. Die begleitenden Kinderfiguren sind wie von lautloser Stille gebannt. Im Gegensatz dazu ist Ezechiel, die folgende Figur, in lebhafter Erregung dargestellt. Das scharf markirte Gesicht mit dem vollen Bart im Profil zeigend, scheint er sich mit einer Frage an seine Nachbarin zu wenden. Die rechte Hand vor sich hinstreckend, begleitet er lebendig diesen Gestus, während die Linke eine halb geöffnete Schriftrolle hält. Auch hier spiegeln die beigegebenen Kinder diese Stimmung. Dann folgt die erythräische Sibylle (Fig. 21), eine Gestalt von ernster jugend-

licher Schönheit, die anmuthvollste in der ganzen Reihenfolge. Mit übereinander geschlagenen Knieen bequem und doch vornehm dasitzend, wendet sie mit der Linken die Blätter eines Buches, in welchem sie mit dem Ausdruck stiller Sammlung liest, während die rechte Hand lässig herabhangend sich halb in die Falten des herabgeglittenen Mantels birgt: Ausdruck, Bewegung und Gewandung von harmonischem Zusammenklang. Von den beigegebenen Knaben ist der eine beschäftigt mit einer Fackel eine herabhangende Ampel anzuzünden.



Fig 21. Sibylle Erythraea, von Michelangelo. Sixtina.

Ganz anders stellt sich das Motiv des Lesens in dem folgenden Propheten Joël dar. War bei der Sibylle der edle Kopf von einem weihevollen Ausdruck stiller Sammlung überhaucht, so zeigt der porträtmässig individuelle Kopf Joël's mit der hohen, von Locken eingerahmten Stirn und dem intelligenten Gepräge der durchgearbeiteten Züge den Ausdruck angespannten Forschens, mit welchem er die Schriftzüge auf dem Bande zu enträthseln sucht, welches er mit beiden Händen entrollt. Die beiden Knaben mit ihren Büchern entsprechen dieser Thätigkeit.

Nun folgt an der Schmalseite des Einganges der Prophet Zacharias, eine ehrwürdige Gestalt mit kahler Stirn und langem Barte, mit stiller Aufmerksamkeit in dem Buche lesend, das er in beiden Händen emporhält. Es ist eine der ruhigsten dieser Gestalten, in dem grossartigen Faltenwurf des Mantels von ächt plastischer Wucht. Wie überall Michelangelo den Kontrast als wirksames Kunstmittel verwendet, so hat er dies Gesetz sogar in Zacharias und dem an der andern



Fig. 22. Prophet Daniel, von Michelangelo. Sixtina.

Schmalseite ihm gegenüber gestellten Jonas lebendig durchgeführt, der als jugendliche, fast unbekleidete, äusserst bewegte Figur den stärksten Gegensatz zu dem würdevollen Zacharias bildet. Die beiden beigegebenen Knaben in liebevoller Umarmung verhalten sich aufmerksam gespannt. Nun folgt als die erste Figur der linken Langseite die delphische Sibylle, an Schönheit mit der erythräischen wetteifernd, was Kopfbildung, Gewandung und Bewegung betrifft, nur noch etwas anmuthiger und weniger ernst als jene. In der nach rechts hingreifenden Linken hält sie ein Schriftband, das sie eben entrollt, während die

Rechte müssig im Schoosse ruht und der Kopf mit halbumflortem Blick über die linke Schulter wegschaut. Besonders edel ist hier namentlich die Gewandung behandelt. Die beiden Knaben sind eifrig mit Lesen beschäftigt. Nun folgt der Prophet Jesaias, wieder eine individuell aufgefasste Gestalt mit männlich schönem Kopfe. Vornehm, nachlässig die Füsse übereinander schlagend, hält er ein grosses Buch, in dem er offenbar gelesen hat, halb geschlossen neben sich, den Finger als Lesezeichen benutzend. Die Linke nähert sich mit ausgestrecktem Zeigefinger dem Kopf, mit ausdrucksvollem Gestus die Geberde des Aufmerkens begleitend. Von den beiden Knaben scheint der eine ihn lebhaft auf einen Vorgang aufmerksam zu machen. Die nun folgende Cumäische Sibylle ist eine Alte mit harten gefurchten Zügen, die mit gespannter Aufmerksamkeit ein grosses Buch öffnet, aus welchem sie die Zukunft zu erforschen scheint. Die fast abstossende Herbigkeit dieser Gestalt wird gemildert durch die beiden lieblichen Knaben, welche neugierig in das Buch zu schauen suchen. Eine jugendlich schöne Gestalt ist dann der Prophet Daniel (Fig. 22), dessen lockigen Kopf lichte Begeisterung erfüllt. Er hat vor sich ein grosses geöffnetes Buch, dem ein reizender nackter Knabe als Pultträger dient. Der Prophet stützt die ausgestreckte linke Hand auf den Rand des Buches und beugt sich tief auf die rechte Seite hinüber, um in ein zweites Buch Aufzeichnungen zu machen. So vertieft ist er in sein Thun, dass er die unbequeme, zusammengekrümmte Stellung nicht merkt, zu welcher der Künstler ihn gezwungen hat. Hinter ihm taucht eine halbverhüllte Knabengestalt auf. Noch gezwungener ist die Stellung der libyschen Sibylle, welche die Reihe abschliesst. Sie dreht sich ganz herum auf ihrem Sitze, und während der Kopf nach vorne schaut, wendet sie sich nach rückwärts, um mit beiden ausgestreckten Armen ein grosses aufgeschlagenes Buch hervorzulangen. Ein Meisterstück in Bewegung, Verkürzung und Drapirung, leidet die Figur doch an dem zu gewaltsamen Motiv. Ueberhaupt kommen solche etwas gesuchte Stellungen an den Gestalten dieser Seite mehrfach vor, während die der gegenüber liegenden Seite nichts davon spüren lassen und eine grössere Unmittelbarkeit zeigen.

Nun blieben noch ringsum die Stichkappen und Schildbogenwände über den Fenstern übrig, welche nach dem Programm den Stammbaum Christi enthalten sollten. Der Stichkappen sind es im Ganzen acht, an jeder Langseite vier. Auch hier hat Michelangelo das traditionelle Motiv zu freiem Leben, das speziell Kirchliche zum allgemein Mensch-

lichen erhoben. Es sind edle plastisch entwickelte Gruppen, in denen das reinste Familienleben in tief empfundenen und immer neu variirten Klängen wiederkehrt. Meistens liegt über ihnen der Hauch melancholischen Versunkenseins, die Stimmung jenes bangen Harrens, mit welchem die Geschlechter einst dem verheissenen Messias und der mit ihm zu erwartenden besseren Zukunft entgegen gesehen haben. Ich stehe davon ab, hier in die Beschreibung des Einzelnen einzutreten; einige Nachbildungen mögen als Proben genügen. (Fig. 23 u. 24).



Fig. 23. Gruppe der Vorfahren Christi, von Michelangelo. Sixtina.

Nicht genug kann das Studium dieser scheinbar untergeordneten Gruppen empfohlen werden, weil sie nicht bloss Muster edler Raumausfüllung sind, sondern auch durch die Mannichfaltigkeit der Erfindung, den Reichthum schöner Motive, den Adel der Form und die oft ergreifende Tiefe des Ausdrucks von hoher Bedeutung sind. Etwas leichter hat sich's der Künstler gemacht bei den Bogenwänden über den Fenstern. Es sind deren an jeder Langseite sechs, dazu zwei an der Eingangsseite, also im Ganzen vierzehn. Diese Felder hat er in der Mitte durch schön verzierte Tafeln getheilt, welche die Namen der Vorfahren der Maria tragen. So erhielt er in jedem Bogenfeld zwei Bildflächen, die er wiederum mit einzelnen Figuren oder Gruppen füllte. In diesen Compositionen, die übrigens mit den beigeschriebenen Namen nichts

zu schaffen haben, hat Michelangelo es mit den Gesetzen der Raumausfüllung und des symmetrischen Aufbaues nicht so streng genommen, obwohl es ihm ein Leichtes gewesen wäre, schon durch einen Austausch in den vorhandenen Figuren auch hier dem rhythmischen Gefühl mehr zu genügen. Aber der Reichthum der Erfindung ist nicht minder bewundernswerth; es sind theils Familiengruppen, oder auch Mütter mit ihren Kindern, theils einzelne männliche oder weibliche Gestalten in den mannichfaltigsten Verrichtungen des Lebens, darunter Vieles von hoher Schönheit und ergreifendem Ausdruck.



Fig. 24. Gruppe der Vorfahren Christi, von Michelangelo. Sixtina.

Es bleibt noch übrig die vier grossen Compositionen in den Eckzwickeln der Kapelle zu betrachten. An der Altarwand sieht man links das Wunder der ehernen Schlange, eine etwas überfüllte Composition, in welcher zur Rechten mit höchster dramatischer Gewalt das Entsetzen über die plötzlich aus der Luft von allen Seiten heranzüngelnden Schlangen geschildert ist, während auf der andern Seite durch Verehrung des aufgerichteten Symbols die Errettung erfolgt. Einfacher ist die Composition des gegenüber liegenden Bildes, dessen Mittelpunkt die meisterlich verkürzte Gestalt des an's Kreuz geschlagenen Haman bildet. Links sieht man im königlichen Gemache Ahasver und Esther mit dem Günstlinge bei Tische sitzen, der entsetzt zu-

sammenfährt, da diese ihn als den Feind ihres Volkes bezeichnet. Charakteristisch genug unterstützt sie ihre vernichtenden Worte nicht durch einen dramatischen Gestus, sondern mit einer fast liebenswürdigen Handbewegung, die einem königlichen Salon alle Ehre macht. Rechts dagegen sieht man den König auf seinem Lager von Höflingen umgeben, deren einer ihm aus den Chroniken von den Verdiensten Mardochai's vorgelesen hat. Sofort spricht Ahasver seinen Befehl aus, und schon sieht man einen Diener hinabsteigen, um den am Fusse der Treppe sitzenden Mardochai zu berufen. Alles ist hier mit den knappsten Mitteln in höchster Prägnanz und Lebendigkeit ausgedrückt. Eine ähnliche Eintheilung sehen wir in dem dritten dieser Bilder links über der Eingangswand. Judith hat eben das abgeschlagene Haupt des Holofernes einer Dienerin gegeben, die es in einer Schüssel auf dem Kopfe trägt und sich etwas niederbeugt, damit die Herrin das verhüllende Tuch darüber decken kann. Judith's Blick wendet sich nach rechts, wo man den Körper des Erschlagenen noch in den letzten Todeszuckungen sieht, während links ein Wächter in tiefem Schlaf versunken liegt. Das vierte Bild, noch knapper in der Composition, zeigt den jungen David, wie er den zu Boden gestürzten Goliath am Kopfe packt und kühn über seinen Leib hinwegsteigend zum Vernichtungsstreiche ausholt. Zu beiden Seiten des Zeltes sind einige Köpfe und Halbfiguren zuschauender Krieger aus beiden Lagern angedeutet. Auch diese Bilder sind Muster einer wahrhaft historischen Darstellung, die mit Uebergehung alles Nebensächlichen nur die wesentlichen Züge giebt. In dieser Hinsicht kann man sich keinen grösseren Gegensatz denken, als den zwischen diesen Werken und denen des fünfzehnten Jahrhunderts, in welchen die umständliche Schilderung der Umgebungen eine so grosse Bedeutung hat, dass nicht selten darunter die Hauptsache leidet. Michelangelo, indem er die gesammte Umgebung, sei es Landschaft oder Architektur, auf das Nothdürftigste beschränkt, concentrirt die ganze Kraft der Schilderung auf die menschliche Gestalt. Man kann sagen, dass er in dieser Hinsicht wieder bei Masaccio anknüpft, dessen einfache Wucht und Grösse ihm wahlverwandt erscheint. Was er aber als wesentlich neues Element hinzu bringt, ist das tiefste Verständniss des Nackten, welches keiner vor oder nach ihm je mit ähnlicher Meisterschaft beherrscht hat. Deshalb grade mussten die Geschichten der Genesis ihm hochwillkommen sein, weil er hier die unbekleidete menschliche Figur nach Herzenslust in den verschiedensten Stellungen und Verkürzungen anwenden konnte.

Er geht darin sogar weiter als der Gegenstand selbst erfordert, wenn er Gottvater mit nacktem Oberkörper darstellt, oder in der Sündfluth und dem Wunder der ehernen Schlange ganze Knäuel von nackten Gestalten vorführt. Man darf wohl daran erinnern, dass die griechische Plastik auf ihrem Höhepunkt eine weise Abwechslung zwischen bekleideten und unbekleideten Figuren walten lässt. Die Giebelgruppen des Parthenon sind dafür der schönste Beweis. Dort ist mit feiner Berechnung das ausdrucksvolle Spiel nackter Glieder in der pulsirenden Fülle des Lebens in Contrast gesetzt mit den reicheren und verschlungeneren Motiven des Faltenwurfs, in welchem Gestalt und Bewegung der organischen Natur vielfach gebrochen wird. Indess hat Michelangelo wenigstens in seiner Gesammtcomposition für ähnliche Contraste gesorgt, denn gegenüber den meist nackten Gestalten der Genesis und allen jenen architektonisch dekorativen Figuren, in welchen die Lust an der schönen Menschengestalt zu hellem Jubel ausschlägt, halten die Propheten und Sibyllen, sowie die Vorfahren Christi das künstlerische Recht der bekleideten Gestalten mit einer nicht minder zu bewundernden Schönheit und Mannichfaltigkeit aufrecht. Dass nach strengerer Anschauung eine solche Fülle nackter Gestalten in ein christliches Gotteshaus nicht gehöre, war eine Betrachtung, die jener Zeit unendlich fern lag; fanden wir ja ebenso auf seinem Madonnenbilde in der Tribuna Gruppen nackter Gestalten, die dort jedenfalls weit unberechtigter waren. Der reine hohe Sinn des Meisters würde solche Bedenken sicherlich mit der Erwägung niedergeschlagen haben, dass alles Schöne in Natur- und Menschenleben dem Dienste des Herrn geweiht sei.

Endlich bleiben noch die freien Phantasiegestalten zu besprechen, mit welchen der Künstler das Gerüst der Architektur ausgestattet hat. Hier ist mit einer wahren Lust das unermessliche Reich menschlicher Schönheit in anmuthigen Kindern, besonders aber in ruhenden, liegenden und sitzenden Jünglingsgestalten erschöpft. Zum Herrlichsten gehören die einzelnen sitzenden Gestalten, welche die vorspringenden Gesimstheile krönen, stets neu in ihren Bewegungen, nicht selten kühn und gewagt in den Stellungen, aber von hinreissender Lebendigkeit, Wahrheit und Schönheit. (Fig. 25). Die Medaillons, welche zwischen ihnen angebracht sind, haben Reliefs mit Scenen aus dem alten Testament. Auch unter den bronzefarbenen Gestalten, welche die freien Flächen der Gewölbzwickel bedecken, indem sie in symmetrischer Gruppirung aber in grosser Mannichfaltigkeit der Bewegung anlehnend, stützend,

sich gegenstemmend dargestellt sind, ist Manches von freier Schönheit, während Anderes gewagt und erzwungen erscheint.

Was schliesslich die technische Ausführung dieser Werke betrifft, so kann darüber nur Der urtheilen, welcher schwindelfrei auf der Galerie der Kapelle, mühsam fussend auf dem schmalen Fenstergesims und nur gehalten von einem dünnen Eisenstab, die Decke aus unmittelbarer Nähe einem eingehenden Studium unterworfen hat. Da sieht man dann mit wachsendem Staunen, wie diese unermessliche Welt von Gestalten bis in die kleinsten Einzelheiten hinein in einer souverainen Sicherheit und Bestimmtheit der Zeichnung, in einer Feinheit

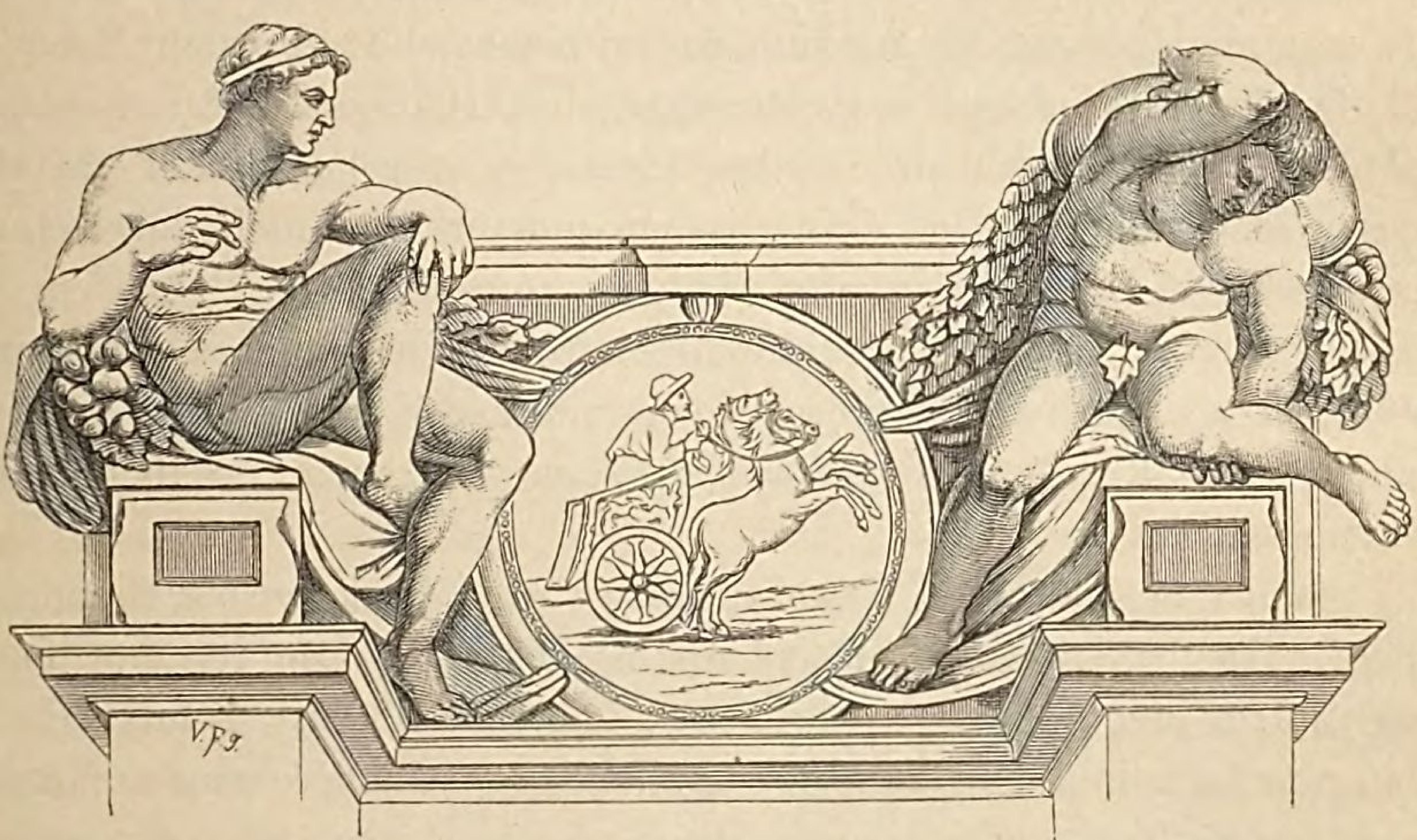


Fig. 25. Dekorative Figuren, von Michelangelo. Sixtina.

plasticher Modellirung durchgeführt ist, wie sie schwerlich ein zweites Kunstwerk in diesem Maasse darbietet. Der Bau und die Fügung der Glieder, der Charakter der Formen, die lebensvolle Bestimmtheit bis in's Einzelne, bis in Haupt- und Barthaar, bis zu den Nägeln der Finger, den schwieligen Falten der Fusssohlen und dgl., das Alles ist mit der staunenswerthen Naturtreue des fünfzehnten Jahrhunderts und zugleich mit dem grossen ruhigen Stilgefühl der vollendeten Kunst durchgeführt. Man darf hier wohl wieder an die nicht minder bewunderswerthe Vollendung der Parthenonskulpturen erinnern, die selbst an den Rückseiten der Giebelfiguren sich gleich bleibt, obwohl der Künstler nicht annehmen konnte, dass dieselben jemals nach ihrer Aufstellung von einem menschlichen Auge geschaut werden

würden. Diese höchste Gewissenhaftigkeit, die nur sich selbst genügen will, erkennen wir auch an der sixtinischen Decke. Und dazu kommt eine Harmonie der Farbenwirkung, die um so höher anzuschlagen ist, als Michelangelo der Freskotechnik nicht gewohnt war, und in den Briefen an die Seinigen darüber schmerzlich Klage führt. Die vorzüglichen Braun'schen Photographien gewähren die beste Gelegenheit, den unerschöpflichen Reiz dieser Werke bis in's Einzelne zu verfolgen.

So erhob denn Michelangelo in diesem Riesenwerk die Kunst, die zu sehr in der bunten Mannichfaltigkeit des Lebens sich verloren hatte, zum Ausdrucksmittel für die höchsten Ideen, verbildlichte in ihr mit wenigen grossen Zügen in einer Formenwelt, die den Kreis gewöhnlicher Wirklichkeit weit überragt, die erhabensten Anschauungen der damaligen Menschheit. Seine Gestalten verzichten auf das Gepräge des individuell Charakteristischen und erheben sich durch Macht des Ausdrucks und Grösse der Bildung zum mächtig Typischen von Gattungswesen. Innerlich durch dies Streben der antiken Kunst verwandt, erfüllt er diese Formen jedoch mit dem Stempel einer geistigen Hoheit, die lediglich der Ausfluss seiner eigenen erhabenen Gesinnung ist.

Julius II. hatte die Freude, das grosse Werk noch vollendet zu sehen. Als er am 21. Februar 1513 starb und Leo X. ihm folgte, brachen für den Künstler ungünstige Zeiten an. Mit Julius II., der in seinem hochsinnigen Charakter und leidenschaftlich reizbaren Naturell viele Aehnlichkeit mit Michelangelo zeigte, hatte es zwar manche Kämpfe gegeben, aber die beiden gewaltigen Naturen verstanden sich immer wieder und söhnten sich bald aus. Unter dem weichlichen Mediceer, der auf jenen folgte, bildete sich das höfische Leben im Vatikan immer mehr aus und in dieses passte eine Natur wie die Michelangelo's nicht. Ausserdem gönnte Leo X. seinem Vorgänger nicht die Verherrlichung durch Michelangelo's Kunst und suchte die Ausführung des Grabmals in jeder Weise zu verhindern. Der Künstler musste Entwürfe und ein Modell für die Façade von S. Lorenzo zu Florenz machen, die doch niemals ausgeführt werden sollte. Mehrere Jahre hatte er sich wieder mit Steinbrechern, Werkleuten und Behörden zu plagen, um endlich zu erleben, dass auch dies grossartig geplante Werk, das er zu einem „Spiegel der Architektur“ zu erheben gedachte, zu den Todten gelegt wurde. Schwer lastete auf Michelangelo dieser Druck; einsamer und ernster stand er da und rang unablässig mit

heldenmüthiger Anstrengung gegen das feindliche Geschick. Alle Mussezeit verwandte er trotzdem auf die Arbeit für das Grabmal, und wahrscheinlich verdanken sowohl der Moses wie die beiden Sclaven im Louvre dieser Zeit ihre Entstehung. In den Gefesselten, die sich schmerzvoll vergeblich gegen die Bande sträuben, klingt etwas von der Stimmung eines gefesselten Prometheus an, und in dem jähzornig um sich blickenden Moses mit dem lang herabwallenden Bart und der Geberde mühsam zurückgehaltenen Auffahrens ist nicht minder die Erregung des Künstlers selbst zum Ausdruck gekommen.

Um diese Zeit erfüllte die Rivalität Rafaels und Michelangelo's die künstlerischen Kreise, und ganz Rom fühlte sich zu dem holden Genius hingezogen, der nur zu bald durch jähen Tod der Erde entrückt werden sollte. Michelangelo selbst mochte sich auf die Tafelmalerei nicht einlassen, aber er unterstützte Sebastiano del Piombo, einen geschickten Künstler der venezianischen Schule, der damals nach Rom kam, mit Zeichnungen und Entwürfen, welche dieser in Farben ausführte. So entstand 1519 die Auferweckung des Lazarus, die mit der Transfiguration Rafaels im Wettkampf um die Palme höchster Anerkennung rang. In demselben Jahre war fern in Frankreich Lionardo da Vinci gestorben; bald darauf (1520) folgte Rafael ihm nach. Mit diesen beiden Grossmeistern schliesst die Epoche der edelsten Hochrenaissance ab und der milde anmuthvolle Geist, der bis dahin die Kunst Italiens erfüllt hatte, erlischt. Michelangelo bleibt in einsamer Grösse zurück und folgt immer unaufhaltsamer den Inspirationen seiner schrankenlosen Subjectivität. In diese Zeit fällt der Auftrag des Kardinals Giulio de' Medici, nachmals Papst Clemens VII., bei S. Lorenzo in Florenz eine Grabkapelle für die Familie Medici zu erbauen und darin die Grabmäler von Lorenzo und Giuliano de' Medici zu errichten. Im Jahre 1520 begann die Arbeit, die nach manchen Unterbrechungen erst 1534 zu Stande kam. Auch hier schlägt Michelangelo völlig neue Bahnen ein; die Architektur, welche früher bei solchen Denkmälern eine grosse Rolle gespielt hatte, wird zur blossen Unterlage und Einfassung der Plastik herabgesetzt, die mit ihren mächtigen Formen den Eindruck beherrscht. Auf den Sarkophagen ruhen die Gestalten je eines Mannes und eines Weibes, in denen man Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung zu erkennen hat. Die gewaltigen Formen und die kühnen Bewegungen sind nicht frei von übertreibendem Zwang; die Symbolik verräth, wie fast immer bei Michelangelo, einen Zug subjectiver Willkühr: dennoch ist der Eindruck von dämonischer Grösse,

denn nie hat die Innerlichkeit des Empfindens sich gewaltiger in plastischen Formen ausgesprochen. Die beiden über den Grabmälern in Nischen sitzenden Gestalten sind ebenfalls weit weniger in gewöhnlicher Bildnissähnlichkeit, als im Ausdruck gewisser Stimmungen aufgefasst. Bei Lorenzo namentlich ist das tief Nachdenkende der Haltung, das ihm den Beinamen il Pensiero verschafft hat, von ergreifender Wirkung.

Während Michelangelo an diesen Arbeiten beschäftigt war, zog sich über Florenz das finstere Verhängniss zusammen, welches der Freiheit seiner Vaterstadt den Untergang bringen sollte. Als das Heer Karls V. nahte, um im Bündniss mit dem Papste die Herrschaft der Medici den Florentinern wieder aufzuzwingen, vermochte keine Rücksicht auf seine persönlichen Verhältnisse zu dieser Familie Michelangelo abzuhalten, seiner Vaterstadt in dem Todeskampfe ihrer Unabhängigkeit seine Dienste zu weihen. Es ist ein Zug antiker Charaktergrösse und republikanischen Heldengeistes, der ihn beseelt. Zum Generalcommissar für die Befestigungsarbeiten ernannt, gab er sich mit Eifer seinem Amte hin. Dazwischen arbeitet er in Mussestunden an den Grabmälern derselben Familie, gegen deren Usurpation er die Stadt zu schützen sucht. Ja sogar ein Werk der Malerei geht damals aus seinen Händen hervor, ein für den Herzog von Ferrara ausgeführtes Temperabild der Leda, das später in Frankreich verschollen ist. Als aber das kaiserliche Heer im October 1529 näher heran rückt und Michelangelo die verrätherischen Pläne des florentiner Obergenerals Malatesta Baglioni erfährt, der die Stadt den Kaiserlichen zu übergeben trachtet, zeigt Michelangelo diese Umtriebe der Signoria an. Da man ihn aber, statt ihm zu glauben, mit Vorwürfen überhäuft, legt er sein Amt nieder und entweicht, an der Rettung der Vaterstadt verzweifelnd, zuerst nach Ferrara, dann nach Venedig. Aber kaum dort angelangt, lässt es ihm keine Ruhe, und obwohl die Signoria ihn als Rebellen ächtet, weiss er sich die Erlaubniss zur Rückkehr zu verschaffen und kehrt nach Florenz zurück, um als Bürger seine Pflicht zu erfüllen.

Vergeblich! Malatesta führte seinen Plan aus und Florenz öffnete am 12. August 1530 dem Feinde die Thore, unter Bedingung einer Amnestie, von welcher nur die Anführer, darunter Michelangelo, ausgeschlossen waren. Doch bot Clemens VII. ihm Verzeihung an, wenn er die Grabmäler vollenden wolle. In welcher Stimmung der Meister sein Werk zu Ende führte, spricht der schwermuthvolle Ernst deutlich

aus, der über das Ganze, namentlich über die Statue der Nacht ausgegossen ist. Giovanni Strozzi hatte das Bildwerk besungen: „Die Nacht, die du so süss hier schlafen siehst, ward aus dem Stein durch einen Engel (angelo) ausgemeisselt; und weil sie schlummert, lebt sie. Zweifelst du, so wecke sie und reden wird sie.“ Darauf lässt Michelangelo die Nacht antworten: „Lieb ist der Schlaf mir, lieber noch dass ich von Stein, derweil Unglück und Schande währen. Nichts seh'n, nichts hören ist mein einzig Glück; drum wecke mich nicht auf, o rede leise.“ Hastig vollendete er die Statuen der Kapelle, darunter auch jene sitzende Madonna mit dem Kinde, die denselben Eindruck düstrer Schwermuth macht. So sehr brannte ihm der Boden von Florenz unter den Füssen, dass er auch dieses Werk in einigen Theilen unvollendet liess, um nur fort zu kommen. Seine Freunde fürchteten damals für das Leben des von Kummer und Arbeit aufgeriebenen Meisters, ja selbst Clemens VII. trug ihm in einem Breve vom 21. November 1531 auf, für seine Gesundheit zu sorgen, die dem Papste so sehr am Herzen liege. Er ging nach Rom und keine Bitten und Vorstellungen, keine ehrenvollen Einladungen und Anträge des Herzogs Cosimo vermochten ihn zu bestimmen, jemals in seine Vaterstadt zurückzukehren. Sein Schmerz über die Heimath, die ihm fortan Fremde sein sollte, spricht sich bitter in den Sonetten an Dante aus:

„Du Stadt des Undanks! Amme, welche nähret
Die eig'ne Schmach! Dass man die Besten endlich
Am schlimmsten kränkt, das ist des Wahnsinns Zeichen.“

In Rom hatte Clemens VII. eine neue grosse Aufgabe für ihn: er sollte an der Altarwand der sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht, an der Eingangsseite den Fall Lucifers malen. Lange Zeit sträubte sich Michelangelo unter dem gewichtigen Grunde, endlich das Grabmal Julius II. zum Abschluss bringen zu müssen. Als dann am 25. September 1534 der Papst starb, nahm sein Nachfolger Paul III. den Gedanken auf und wusste trotz alles Widerstrebens den Meister endlich zu bestimmen, Hand an's Werk zu legen. Michelangelo beendete zuerst jedoch das Grabmal, welches freilich weit abweichend von seinen ursprünglichen grossartigen Plänen in der verkümmerten Form zu Stande kam, wie wir es jetzt sehen. Von eigenhändigen Arbeiten lieferte er dazu den Moses, sowie die kleineren Figuren der Rahel und Lea; alles Uebrige liess er auf eigne Kosten durch andre Bildhauer arbeiten. Er begrub damit die hochfliegenden Gedanken

und den Lieblingsplan seiner Jugend. Nach solchen Erlebnissen können wir den tiefen Gram, die düstere Resignation seiner späteren Jahre, wie sie sich in so vielen seiner Gedichte aussprechen, wohl verstehen. Um dieselbe Zeit (1534) starb zweiundneunzigjährig sein Vater. Der alte Lodovico hatte den berühmten Sohn sein lebenlang reichlich geplagt und gequält; aber in unerschütterlicher Pietät hing dieser an der ehrwürdigen Gestalt des Vaters, wie wir aus den gramvollen Terzinen erkennen, die er seinem Tode weihte und von denen wir hier eine Probe geben:

Des Todten Jahre mindern unsre Klagen,
Wir lassen leichter über uns ergehen,
Was unabwendbar ist, wir müssen's tragen.

Und doch, wer trüg' es kalt, nie mehr zu sehen
Den lieben Vater, den wir in so vielen,
Unzähl'gen Tagen kommen sah'n und gehen!

Ihr sagt, unweise sei's im Schmerz zu wühlen,
Doch wisst: gross oder klein sind Gram und Freuden
Nur in dem Maass als fähig wir zu fühlen.

Welch Maass mir ward, das kann nur Gott entscheiden
Und zwing' den Schmerz zurück ich in die Kehle,
Dann brechen nur noch heft'ger aus die Leiden.

Durch ein Breve vom 1. September 1535 wurde er zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des vatikanischen Palastes ernannt und ihm für das bereits begonnene Gemälde des Jüngsten Gerichts eine Jahresrente von 1200 Goldscudi auf Lebenszeit verliehen. Die an der Altarwand vorhandenen älteren Gemälde wurden zerstört, um diesem Riesenbilde Platz zu machen. Als dasselbe am Weihnachtstage 1541 enthüllt wurde, strömte, wie dreissig Jahre früher bei der Decke, ganz Rom herbei, um das Werk zu bewundern, in welchem nach der Ansicht der Zeitgenossen der Meister sich selbst übertroffen hatte.

In einer Höhe von sechzig und einer Breite von vierzig Fuss bedeckt dies kolossalste Freskobild der Welt die Altarwand der Kapelle. Nach oben findet es in den beiden Schildbögen der Wand seinen Abschluss. Michelangelo hat hier noch entschiedener als in seinen früheren Werken mit aller Tradition gebrochen. Vergeblich würde man hier die ruhige Feierlichkeit des auf Wolken erscheinenden Weltrichters der früheren Kunst suchen, vergeblich den weihevollen Reigen

von Heiligen und Seligen, welche bei Giotto, Orcagna, Fiesole um die erhabene Gestalt einen Nimbus von himmlischer Herrlichkeit bilden; vergebens die strahlende Seligkeit der Auserwählten, welche zu den Schrecknissen der Verdammten einen tröstenden Gegensatz bilden. Hier ist Alles in wilder Aufregung, und die heranstürmenden dichten Massen athletischer Gestalten scheinen eher die Giganten der antiken Sage, die den Olymp erstürmen wollen. Mehr als irgendwo finden wir hier jenes Dämonisch-Ungeheure, jenes „terribile“, das schon die Zeitgenossen an Michelangelo bewunderten. In seiner verhängnissvollen, immer gewaltsamer sich vordrängenden Neigung zur Entfesselung einer ungebändigten Thatkraft giebt der Meister hier ein ungeheures Gewoge nackter Körper, in denen der Ausdruck physischen Handelns fast ausschliesslich zur Geltung kommt und die Schilderung des Seelenlebens unterdrückt. Mit einer Meisterschaft, die jedes Vergleiches spottet, sind diese unabsehbaren Massen aufschwebender, niederstürzender, heranstürmender Körper in allen erdenklichen Stellungen und den kühnsten Verkürzungen hingestellt. In künstlerischer Hinsicht ist das Bild ohne Frage eins der grössten Wunderwerke der Welt; aber das innere geistige Leben ist bei der einseitigen Entfesselung des physischen zu kurz gekommen. Die dämonische Subjectivität des Meisters erwies sich mehr als je verhängnissvoll.

Vom rein künstlerischen Gesichtspunkte wird trotzdem diese Schöpfung ewig bewundernswerth bleiben. Schon die Gliederung und Eintheilung der ungeheuren Bildfläche zeigt den grossen Meister. In der oberen Hälfte des Bildes sieht man in der Mitte eine nackte männliche Gestalt, die wie eine Mischung von Apoll und Herkules erscheint. Es ist Christus, der mit heftiger Geberde des Abweisens den Verworfenen sein „Weichet von mir, ihr Verdammte“ zuschleudert. So jählings bricht diese zornige Bewegung hervor, dass selbst Maria wie verschüchtert zur Seite ihres Sohnes zusammenfährt, und dass rings der Kreis der Apostel fast drohend herandrängt, die Zeichen ihres Marterthums vorweisend, als wollten sie dadurch zu unbarmherziger Rache auffordern. Da sieht man rechts die herkulische Gestalt des Petrus, der seine Schlüssel vorweist, während unter ihm Bartholomäus das Messer schwingt und in der Linken sogar die Haut, die man ihm abgezogen, herbeibringt. Gegenüber sieht man von der Rückseite Andreas mit seinem Kreuze, und neben ihm die nicht minder athletische Gestalt des Adam, dessen Schultern ein Thierfell bedeckt; weiter unten Laurentius, der sich mit seinem Roste schleppt. Hier ist nur

mächtig gesteigertes physisches Leben in den athletischen nackten Figuren, keine Spur mehr von der Charakteristik, die christlichen Heiligen zukommt. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe, die sich wie ein Kranz darstellt, sind zahlreiche Schaaren von Heiligen zusammengedrängt, rechts zumeist Männer, links grösstentheils Frauen, von denen Viele sich wieder mit den Werkzeugen ihres Martyriums, Kreuz, Säge, Rad, Pfeile u. dgl. heranbewegen, als wollten sie ihren Anspruch auf die Seligkeit geltend machen. Während zur Linken die Gruppen wiederum an einem Uebermaass des Herkulischen leiden, und aus dem Gliedergewirr nur im Hintergrund einige herrliche Scenen des Wiedersehens aufleuchten, sind auf der Rechten unter den weiblichen Gestalten überraschende Züge von Anmuth, die indess ebenfalls mehr dem Gebiet des allgemein Menschlichen als des Christlichen angehören; am schönsten die vordere Gruppe, wo eine am Busen und zum Ueberfluss auch am Schenkel entblösste Frau liebevoll schützend die Hand über ihre Tochter ausstreckt, welche in banger Erschütterung ihr Haupt an die Seite der Mutter birgt und dort Zuflucht sucht. Weiter oben hat der Künstler die beiden Bogenfelder mit Gruppen von Engeln gefüllt, welche die Marterwerkzeuge Christi in mächtigem Anstürmen herbeibringen. Auch hier fallen wieder mehrere athletische Gestalten auf, welche sich mit dem Kreuz und der Martersäule schleppen; am schönsten die kleinere Gruppe links, welche mit Geissel, Nägeln, Dornenkrone der grösseren vorausschwebt. Es sind aber wieder keine Engel, sondern nackte Athleten.

Betrachten wir nun die untere Hälfte des Bildes. Hier fällt zunächst unterhalb der Gruppe Christi und der Apostel eine Anzahl von Engeln auf, die mit furchtbarer Gewalt in die Posaunen des Gerichts stossen und die Bücher des Lebens und des Todes aufschlagen. Auch hier herrscht jene leidenschaftliche Anspannung aller Kräfte, die den Grundzug des ganzen Bildes ausmacht. Auf beiden Seiten daneben ist die Luft erfüllt von einem dichten Gewimmel aufschwebender Gestalten. Zur Rechten ist es mehr ein ruhiges, aber doch angstvolles Aufschweben, voll Ausdruck innigen Flehens, banger Sehnsucht, wobei eine Anzahl hülfreicher Engel die von irdischer Schwere noch halb befangenen Gestalten hinaufzuführen strebt. Zur Linken aber, wo die Verdammten empor zu steigen suchen, entwickelt sich ein wilder Kampf mit allen Zeichen des Entsetzens, der Wuth, der Verzweiflung. Die Dämonen der Tiefe klammern sich an die Unglücklichen, die zugleich von oben her durch Engel mit Faustschlägen zurückgestossen werden. Hier sieht

Zu Seite 125.



Fig. 26. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht, von Michelangelo. Sixtina.

man vor Allem jene erschütternde Gestalt mit dem Ausdruck verzweiflungsvollen Jammers, die von Schlangen gebissen und von gespenstischen Teufeln hinabgezerrt wird. Weiter unten ein Dämon, der einen Unglücklichen auf den Schultern hinabträgt, ein Motiv, welches Signorelli's orvietanischen Fresken entlehnt ist. Alle diese Scenen sind von einer erschütternden dämonischen Macht.

Noch höher steigert sich das Entsetzen in jener letzten Gruppe, welche den Vordergrund des Bildes zur Linken abschliesst (Fig. 26). Hier züngeln aus dem Höllenpfuhl Flammen und wilde Rauchwolken empor. Wo in den mittelalterlichen Darstellungen der gähnende Höllenrachen selbst gezeigt wird, sieht man hier, von teuflischen Dämonen umringt, den Fürsten der Finsterniss, Minos, von Schlangen umwunden. Daneben ist die Barke, welche die armen Seelen an das Ufer der Unterwelt bringt. Mit wilden Schlägen seines Ruders treibt der erbarmungslose Fährmann die Unglücklichen, mit aller Macht gegen das Verhängniss sich Sperrenden hinaus, wo die Dämonen des Abgrunds ihrer warten und sie mit Haken und Stricken zu sich ziehen. Man sieht wieder, wie christliche und heidnische Vorstellungen sich mischen. Rechts dagegen erblickt man in zahlreichen Gruppen die Verstorbenen, die eben den Gräbern sich entwinden und mit allen Zeichen banger Erwartung die Erstarrung von sich schütteln. Von hier aus versuchen sie in die lichten Regionen der Seligkeit emporzustreben. Hier sieht man zwei ergreifende Einzelscenen von Erstandenen, um welche Teufel und Engel sich streiten; der Eine, um dessen Füsse sich Schlangen winden, wird in mildem Erbarmen von einem Engel hinaufgetragen; den Andern sucht zwar ein Engel an den Beinen empor zu ziehen, aber ein Teufel, der sich mit wüthender Gewalt an seine Hände festklammert und sich gegenstemmt, strebt ihn hinabzureissen.

Auch dieses ungeheure Bild zeugt bis in die kleinsten Theile von der unermüdlichen Gewissenhaftigkeit des grossen Meisters, der hier an der Schwelle des Greisenalters die volle Kraft seiner besten Zeit einsetzt. Zwar hat das Bild durch Weihrauchdampf und Kerzenqualm erheblich gelitten. Auch musste unter Paul IV., als die Anschauungen prüder geworden waren, Daniel da Volterra eine Anzahl nackter Körper mit Kleidern übermalen, wofür er den Spottnamen des Hosenmachers erhielt. Immerhin bleibt der Eindruck des gewaltigen Werkes ein gemischter, vor Allem weil die durchgängige Nacktheit der geistigen Stimmung eines solchen Vorganges nicht entspricht und die Ausdrucksmittel wie die Charakteristik durch das allgemeine Be-

tonen des lediglich Heroischen und Herkulischen vernichtet wird. Dreimal hatte Michelangelo durch grosse Schöpfungen der Malerei die Welt zur Bewunderung und Nacheiferung hingerissen: durch den florentiner Karton, durch die Decke der sixtinischen Kapelle, durch das Jüngste Gericht. Ist letzteres an malerischer, oder vielmehr plastischer Gewalt unvergleichlich, so stehen die Deckenbilder an innerer Erhabenheit unbedingt höher. Man darf sagen: die Decke der Sixtina verhält sich zum Jüngsten Gericht etwa wie die Giebelskulpturen des Parthenon zum Laokoon.

Nach Vollendung dieses Riesenwerkes wusste Paul III. den Meister abermals zu einem Werk der Malerei zu bestimmen: den beiden Fresken in der von diesem Papst erbauten Cappella Paolina des Vatikans. Er stellte hier die Kreuzigung Petri und die Bekehrung des Saul dar, und vollendete diese Arbeiten 1549. Die Darstellung des mit dem Kopf nach unten an's Kreuz geschlagenen Petrus, an sich schon ein widerwärtiger Gegenstand, bot wiederum Anlass zur Entfaltung athletischer Körperformen in äusserster Gewaltsamkeit der Bewegungen. Ueber die malerische Behandlung und Wirkung der Bilder lässt sich nach den schweren Beschädigungen, welche dieselben erlitten haben, nicht mehr urtheilen. In der Bekehrung Pauli ist das Gewaltsame, Momentane mit unleugbarer dramatischer Kraft geschildert, und besonders die Gruppe des zu Boden hingestreckten geblendeten Saulus mit den im mannichfaltigsten Ausdruck von Schreck und Entsetzen ihn umgebenden Begleitern von hohem Werth. Auch die Gruppe zur Rechten variirt dasselbe Thema mit ergreifender Gewalt. Das in kühner Verkürzung sich bäumende, seines Reiters entledigte Pferd, welches die beiden Gruppen trennt, bildet an sich ein wirksames Motiv, wenn es auch als Mittelpunkt des ganzen Bildes nicht eben glücklich gewählt erscheint. Am wenigsten befriedigen die oberen Gruppen: Christus, der in starker Verkürzung köpflings aus dem Himmel herabstürzt, entbehrt zu sehr der Würde, und die zahlreichen, ihn umgebenden nackten Gestalten sind zwar wieder Beweise des grossen künstlerischen Wissens und Könnens, lassen aber den hier erforderlichen Eindruck himmlischer Heerschaaren zu sehr vermissen. Diese Theile sind eben, gleichwie das Jüngste Gericht, nichts anderes als eine grosse gymnastische Produktion.

In diese spätere Lebenszeit Michelangelo's fällt sein Verhältniss zu Vittoria Colonna. Als er die durch Schönheit, Seelenadel, Hoheit des Geistes und innige Religiosität ausgezeichnete Frau im Jahr 1537

kennen lernte, stand er im dreiundsechzigsten, Vittoria im achtundvierzigsten Lebensjahre. Es war ein rein geistiges Band, welches diese beiden innerlich verwandten, ideal gestimmten Naturen verknüpfte. In Michelangelo's Wesen, wie in dem ihrigen, herrschte jener hohe Platonismus vor, den er in seiner Jugendzeit in der Akademie zu Florenz in sich aufgenommen hatte. Schon früh wandte der grosse Meister sich mit voller Ausschliesslichkeit den gewaltigen künstlerischen Unternehmungen zu, welche sein Leben völlig ausfüllten. Wenn in jüngeren Jahren die Liebe ihm nahegetreten ist, so lassen seine Gedichte uns nirgends die Empfindung beglückten und beglückenden Genusses ahnen; wohl aber sprechen sie in feurigen Schilderungen von den Schmerzen dieser Leidenschaft, von der verzehrenden Qual der Sehnsucht. So heisst es einmal (ich citire die schöne Uebersetzung von Sophie Hasenclever):

Flieht Liebende den Amor, flieht den Brand,
Die Gluth ist furchtbar, tödtlich ist die Wunde,
Auch nützt die Flucht nur in der ersten Stunde,
Sonst hilft nicht Trennung, Kraft nicht noch Verstand.

Ein bestimmtes schmerzliches Erlebniss ahnen wir in einem anderen Bruchstücke:

Hier war's wo ich mit ihrer Huld verloren
Mein Herz und Leben, wo sie Heil versprach
Mit ihren schönen Augen und mir, ach!
Durch diese nahm, was sie mir still geschworen.

Hier schlang, hier löste sie das Band dem Thoren,
Von diesem Stein sah ich ihr weinend nach,
Als sie entschwand, um die das Herz mir brach,
Die mich mir nahm, und doch mich nicht erkoren.

Freilich wissen wir bei dem verschlossenen Wesen des Meisters nichts von einem Liebesverhältniss desselben. Der Kampf um seine künstlerischen Ideale, die schmerzlichen Enttäuschungen, an denen sein Leben so reich war, reiften in seiner ernsten Natur früh schon den Geist der Entsagung, und als er auf der Schwelle des Greisenalters Vittoria kennen lernte, hatte das Schicksal den sittlichen Kern seiner Natur zu edler Resignation geläutert. So musste wohl innige Sympathie ihn an jene hohe Frau knüpfen, die ebenfalls durch Leiden früh gereift und zu milder Resignation gelangt war. Ergreifend schön spricht er selbst dies Verhältniss aus:

Dein Wille, hohe Frau, ist auch der meine,
Aus Deinem Herzen sprosset mein Empfinden,
Aus Deinem Geiste meine Worte stammen.
Dem Monde gleich ich, arm an eignem Scheine,
Den unsre Augen nie am Himmel finden,
Strahlt Sonne ihn nicht an mit ihren Flammen.

Im innigsten Austausch währte der geistige Verkehr dieser edlen Menschen bis an den Tod Vittoria's, zehn Jahre ununterbrochen fort. Vittoria liebte besonders die religiöse Kunst; stundenlang brachte sie in der Werkstatt des Meisters zu, der ihr seine Entwürfe, Zeichnungen und Bildwerke mittheilte, und für sie selbst einen Crucifixus arbeitete. Von dem tiefen geistigen Gehalt ihrer Unterredungen ist uns ein merkwürdiges Dokument überliefert durch den Bericht eines portugiesischen Künstlers Francesco d'Ollanda, der 1538 nach Rom kam und dort mehrere Jahre seiner künstlerischen Ausbildung lebte. Sein noch vorhandenes 1548 vollendetes Manuscript schildert in lebendigen Zügen den hochidealen Charakter jenes Verkehrs, in welchem Michelangelo in seiner unbestrittenen Grösse den Mittelpunkt bildet. Zahlreiche Gedichte Michelangelo's sind der treue Ausdruck jenes Seelenbundes. Edler aber konnte die heilige Zartheit seiner Empfindung sich nicht aussprechen, als da er gegen seinen vertrauten Schüler Urbino äusserte, nichts schmerze ihn mehr, als dass er, als Vittoria auf dem Sterbebette gelegen, ihr nur die Hand und nicht auch Stirne oder Antlitz geküsst habe. Als sie starb, löste sich für ihn das stärkste Band, welches ihn noch mit dem Leben verknüpfte. In einer Reihe ergreifender Gedichte spricht er seinen Schmerz über ihr Hinscheiden aus:

O wär' ich doch von dieser Welt geschieden,
Als Phöbus noch beglänzte meine Bahn,
Als mir vergönnt zu schweben himmelan,
Mit seiner Federn Kraft, dann hätt' ich Frieden.

Ach meine Sonne schwand! Wenn mir hienieden
Viel lichte Tage einst versprach mein Wahn,
So fasst nun Angst, ob Zeit mir bleibt, mich an,
Ob offen noch das Himmelsthor dem Müden.

Tief eindringend war die Umwandlung, welche durch Vittoria's Einfluss in seiner Seele vor sich ging. Die Religiosität der edlen Frau beruhte auf jener innerlichen Empfindung, welche durch die Strömung der Reformation auch in Italien damals Eingang gewann und in den

ausgezeichnetsten Geistern der Nation nach einer Erneuerung des religiösen Lebens hindrängte. Michelangelo, der schon in seiner Jugend von der sittlichen Strenge eines Savonarola sich angezogen fühlte, und den die schmerzlichen Enttäuschungen seines Lebens noch mehr zur Verinnerlichung, zur Abkehr vom Sinnlichen und Irdischen getrieben hatten, kam im Geleit seiner Freundin immer mehr zu einer tiefen Religiosität. So weit geht er nicht selten in der Strenge gegen sich selbst, dass er sogar die künstlerischen Ideale seiner Mannesjahre verwirft und seine einzige Hoffnung auf den Erlöser setzt, wie er in einer Anzahl tief empfundener Gedichte zu erkennen giebt. Als ihm der Tod seinen treuen Diener Urbino raubte, sprach er in einem Briefe an Vasari diese Stimmung in ergreifender Weise aus: „Gott hat mir grosse Gnade an ihm verliehen, aber mit unendlichem Schmerz. Die Gnade besteht darin, dass er, so lange er am Leben, mich am Leben erhielt, und sterbend mich sterben gelehrt hat, nicht mit Unlust, sondern mit Sehnsucht nach dem Tode. Mein einziger Trost ist, ihn im Paradiese wiederzusehen. Und dafür hat Gott mir ein Zeichen gegeben durch seinen seligen Tod; denn mehr als der Tod hat ihn der Gedanke geschmerzt, dass er mich zurücklässt in dieser trügerischen Welt, mit ihren Mühsalen, obwohl der grösste Theil von mir dahin und mir nichts mehr geblieben ist als unendliches Elend.“

Mit seiner Thätigkeit als Maler und Bildhauer hatte Michelangelo abgeschlossen; aber das Geschick dieses ausserordentlichen Mannes wollte, dass er in den letzten Dezennien seines Lebens noch als Architekt nicht minder Bewundernswerthes schaffen sollte. So übermächtig war die Grösse seines Genius, dass auch bei hervorragenden Bauten sein Urtheil und seine schöpferischen Ideen als massgebend angerufen wurden. Nachdem in Florenz die Façade für S. Lorenzo nicht zu Stande gekommen war, gab es dagegen in Rom Gelegenheiten genug, um seine Kraft zu erproben. Paul III. hatte noch als Kardinal durch Antonio da S. Gallo, einen heftigen Nebenbuhler Michelangelo's, den gewaltigen Palazzo Farnese erbauen lassen. Nach Antonio's Tode, 1546, wurde Michelangelo mit der Vollendung des Werkes betraut. Dieser gab dem Baue das herrliche Kranzgesims und vollendete die grandiosen Arkaden des Hofes, sowie die gewaltige Loggia gegen den Fluss. Noch riesenhafter war Michelangelo's Idee, einen zweiten Hof anzubauen, die neu aufgefundene Marmorgruppe des farnesischen Stieres als Brunnen in dessen Mitte zu setzen, eine Brücke über den Tiber zu schlagen und den Palast mit der auf dem andern

Ufer liegenden Villa Farnesina zu verbinden. In die ersten Jahre Pauls III. fällt sodann der nach Michelangelo's Plänen durchgeführte Umbau des Kapitols. Die schöne Anordnung des Platzes, dessen Mitte so unvergleichlich wirksam die Reiterstatue Marc-Aurel's einnimmt, die Anlage der Rampe, die von der Stadt hinaufführt, der Seitengebäude mit ihren Arkaden, dem Senatorenpalast mit der doppelten Freitreppe und den antiken Kolossalgruppen von Nil und Tiber, bilden ein unvergleichliches Ganze. Ebenso entwarf der Meister fünf verschiedene Pläne für die Nationalkirche seiner Vaterstadt in Rom, S. Giovanni de' Fiorentini; und als die Florentiner den reichsten zur Ausführung wählten, brach er voll Freude in die Worte aus: Wenn sie diesen ausführten, so würden weder Griechen noch Römer etwas Aehnliches aufzuweisen haben; „Worte, setzt Vasari hinzu, wie sie Michelangelo weder vorher noch nachher wieder gesprochen, denn er war sehr bescheiden." Auch diese Entwürfe kamen zu seinem Kummer nicht zur Ausführung. Zugleich wurde er von Florenz aus beständig wegen der Treppenanlage der laurenzianischen Bibliothek angegangen; die etwas wunderliche Anordnung derselben geht auf seine Angaben zurück. In Rom lieferte er nach Vasari's Zeugniss ebenfalls Zeichnungen für die unter Julius III. ausgeführte Villa Giulia; endlich ist die Porta Pia eins seiner letzten Werke, das freilich willkürliche Abänderungen zu erleiden hatte und desshalb in Anlage und Formbildung nicht günstig wirkt (1561). Auch das letzte plastische Werk seiner Hand, die unvollendete Marmorgruppe der Kreuzabnahme, die er für sein eignes Grabmal bestimmte, jetzt im Dom zu Florenz unter der Kuppel aufgestellt, ist wenig erfreulich, da sie gar zu erzwungen und gewaltsam wirkt.

Dagegen begleitet der höchste Ruhm die Arbeiten, mit welchen Michelangelo den Bau von St. Peter, dieses Schmerzensdenkmal der Renaissance, zur Vollendung führte. Als 1546 der zweiundsiebzigjährige Meister das Werk übernahm, war durch den häufigen Wechsel der Architekten und ihre sich durchkreuzenden Pläne eine Verwirrung in die Angelegenheit gekommen, von welcher das überladene Modell San Gallo's noch jetzt Zeugniss giebt. Nur eine Heldenkraft und eine künstlerische Einsicht von der Klarheit, wie sie Michelangelo eigen war, vermochte hier Rath zu schaffen. Wie unbeirrt von persönlichen Stimmungen er war, bewies er am schönsten dadurch, dass er zu dem Plan seines alten Widersachers Bramante zurückkehrte, dessen Idee er die allein richtige nannte. Dies war der Gedanke eines

centralen Kuppelbaues, den er indess noch wesentlich vereinfachte, so dass erst durch Michelangelo's Bemühungen dem Bau jene lichte, klare, durchsichtige Gestalt gewonnen wurde, die ihn zu einem der herrlichsten Tempel der Welt macht. Unbeirrt von den Kabalen seiner Widersacher, die sogar einmal aussprengten, Michelangelo sei kindisch geworden, unbekümmert um all' die Mühsal, selbst unbewegt von den freundlichen, dringenden Einladungen Herzog Cosmo's, blieb der Meister in Rom und trug in schwerer Arbeit alle Lasten des Werkes, das er sich „um Gotteswillen" aufgebürdet hatte. Das Jahr 1556 brachte für den Einundachtzigjährigen noch die harte Prüfung, dass der Tod ihm seinen treuen Diener und Vertrauten Urbino entriss, über den er in dem oben mitgetheilten Brief an Vasari in so rührende Klagen ausbrach. „Sechsundzwanzig Jahre," schreibt er, „habe ich ihn bei mir gehabt, und habe ihn herrlich und treu erfunden, und nun, da ich ihn reich gemacht hatte und hoffte, er solle Stab und Hüter meines Alters werden, ist er mir entrückt, und bleibt mir keine andere Hoffnung, als ihn im Paradiese wiederzusehen." Dieselbe Sehnsucht nach Stille und Frieden klingt uns aus einem anderen Briefe an Vasari, vom 18. September 1556, entgegen, der von einer Reise spricht, welche der greise Meister beim Anrücken des spanischen Heeres auf Rom in die Gebirge von Spoleto gemacht. „Ich habe in diesen Tagen," so berichtet er, „mit grossen Beschwerden und Kosten, aber mit grossem Vergnügen die Einsiedler in den Bergen von Spoleto besucht, so dass ich nur mit halbem Herzen nach Rom heimgekehrt bin; denn wahrlich, nur in den Wäldern findet man Frieden."

Und doch kehrte er wieder zum Bau von St. Peter zurück und harrte getreulich aus auf dem Posten, auf den ihn der Wille des Papstes und sein eigner Entschluss gestellt hatten. Inzwischen war der Bau soweit fortgeschritten, dass der hohe Tambour der Kuppel mit den Fenstern und Pilastern im Innern und dem äusseren Säulenkranze, und selbst das grosse Kranzgesims vollendet war, von welchem die Wölbung aufsteigen sollte. Da nun durch verschiedene Hindernisse die weitere Ausführung sich in die Länge zog, so drangen Michelangelo's Freunde darauf, dass er wenigstens ein Modell zur Kuppel anfertige, um Alles bis in's Kleinste genau festzustellen. Monate verstrichen, ehe der Meister sich entschied; dann aber legte er Hand an und führte ein Thonmodell aus, nach welchem in Jahresfrist das noch jetzt vorhandene grössere, trefflich in Holz ausgeführte Modell gearbeitet wurde. Mit Recht bewunderten der Papst und ganz Rom die schöne Form,

die Kühnheit und Sicherheit, die sinnreiche Anlage der Construction. Dennoch liessen seine Feinde nicht nach, bis in's höchste Alter den Meister zu verfolgen und zu quälen. Diesmal war es der Baumeister Nanni di Baccio Bigio, der ihn vom Bau zu verdrängen suchte. Abermals musste Michelangelo einen Sturm von Anschuldigungen und Verläumdungen aushalten; aber auch Pius IV., der Paul IV. gefolgt war (1559), wusste den grossen Meister zu schätzen, beruhigte ihn, da er im Unmuth um seine Entlassung bat, und wies die Verläumder und Intriguanten würdig zurück. Im Auftrage desselben Papstes baute Michelangelo ausserdem aus den Resten der Diokletiansthermen die grossartige Kirche Sta. Maria degli Angeli.

Es war ein Glück für den Bau der Peterskirche, dass Michelangelo durch das Kuppelmodell jeden einzelnen Theil dieser Construction bis in die Details der ornamentalen Ausstattung definitiv festgestellt hatte. Denn wie auch später das Langhaus gegen seinen ausdrücklichen Willen verändert und in manchem Betracht verschlechtert worden ist, die Kuppel wenigstens wurde im Wesentlichen getreu nach seinem Modell, nur noch bedeutend schlanker, vollendet. Diese Kuppel aber ist ein Wunderwerk der Baukunst wie kein zweites solcher Art auf Erden zu finden: an Erhabenheit, Leichtigkeit und Schönheit der Form unerreicht wie an Grösse und Kühnheit der Construction. Was Brunelleschi in seiner Kuppel des florentiner Doms versucht hatte, doch ohne das Mühvolle und Schwerfällige des ersten Versuches ganz zu überwinden, das tritt hier in höchster Vollendung in die Erscheinung. Die italienische Kirchenbaukunst hatte seit Jahrhunderten als Hauptziel verfolgt, die Kuppelanlage in möglichster Grossartigkeit mit dem ganzen übrigen Kirchenkörper, nicht etwa mit dem Mittelschiffe bloss, zu verbinden. Die Dome von Siena, Florenz, Bologna, Pavia bezeichnen die einzelnen Schritte auf dieser Bahn. San Gallo's Kuppelentwurf für San Peter wäre ein Rückschritt in's Kleinliche und Bunte geworden: Michelangelo's Werk brachte die denkbar höchste, vollendete Lösung der Aufgabe, den endlichen Abschluss dessen, was die früheren Jahrhunderte angestrebt hatten. Mit Recht sagt Burckhardt von der St. Peterskuppel, dass sie vielleicht die schönste und erhabenste Umrisslinie darbietet, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat.

Die Kuppel von St. Peter war zugleich der krönende Abschluss seiner künstlerischen Laufbahn. Zu Anfang des Jahres 1564 ergriff den hochbetagten Meister ein schleichendes Fieber, welches seine Lebenskräfte langsam aufzehrte. Als er seinen Tod herannahen fühlte, machte

er bei klarem Bewusstsein sein Testament, das aus wenigen Worten bestand. Es lautete: „Ich vermache Gott meine Seele, der Erde den Leib, mein Vermögen den Verwandten." Ruhig und gefasst starb er am 17. Februar, im fast vollendeten neunundachtzigsten Jahre. Sein Tod versetzte Rom in Aufregung; heimlich nur vermochte sein Neffe den Leichnam nach Florenz zu bringen. Nach seinem Wunsche fand er sein Grab in heimischer Erde. In Santa Croce, wo so viele edle Florentiner ruhen, erhebt sich das Grabmal des grossen Mannes.

Werfen wir einen Blick auf den Lebensgang Michelangelo's zurück, so ist es ein Gefühl der Ehrfurcht, das uns ergreift. Wie ein Drama, voll tiefer innerer Bewegung, so entwickelt sich dies merkwürdige Künstlerleben. Mehrere Generationen von Künstlern gingen an ihm vorüber. Nächst Lionardo war Michelangelo der erste, welcher in die grosse, reif entfaltete Kunst des 16. Jahrhunderts hinüberleitete. Ueber ein halbes Jahrhundert stand er als einflussreichster Führer an der Spitze des Schaffens. Nie hat ein Meister so durchgreifend auf den Gebieten der drei verschwisterten Künste die unumschränkte Herrschaft ausgeübt. In der Architektur wie in der Sculptur und Malerei hat er Meisterwerke ersten Ranges geschaffen und Schöpfungen hingestellt, die zu übertreffen nicht möglich war. Sein Streben ging stets nach dem Höchsten; er stellte sich nur die erhabensten, kühnsten Aufgaben. In der Lösung derselben bewährt sich eine Grossartigkeit der Auffassung, eine Sicherheit der Durchführung, eine Freiheit der Gestaltung, die über alles Frühere weit hinausgeht. An Macht der Phantasie, an Reichthum, Tiefe und gewaltigem Schwung der Gedanken übertrifft ihn Keiner. Damit verbindet er aber eine Kenntniss alles zur Ausführung Erforderlichen, die ihn überall befähigte, dem Gedanken auch die vollendetste Form zu geben. Seine gründliche Wissenschaft der Anatomie, seine überraschende Aneignung der Freskotechnik, seine Meisterschaft in der Marmorbehandlung, endlich die vollständige Beherrschung der Architektur mit allen ihren Hülfswissenschaften stehen in diesem universalen Geiste auf gleicher Höhe. In seinen jungen Jahren beseelt seine Werke bisweilen, wie in der Pietà, eine zarte, rührende Innigkeit der Empfindung. Als er älter und ernster wurde, ging die Anmuth in eine herbe, spröde Grossheit des Stiles über, die nicht selten auf den ersten Anblick etwas Abstossendes, Gewaltsames hat. In dem rastlosen Streben, Unfassbares oft dem Steine abzutrotzen, verlor er sich zu gezwungenen Stellungen, unschönen Formen und zu Bewegungen, welche die Grenze des Möglichen überschreiten. Aber

immer verräth sich auch in solchen Verirrungen der grosse Gedanke, die mächtig treibende Empfindung, die ihnen zu Grunde liegt. Es war eben der Zeitpunkt gekommen, wo die subjective Empfindung alle Fesseln der Ueberlieferung sprengte, und Michelangelo war durch seine Natur und seine Stellung dazu bestimmt, diesem neuen Geiste in grossen epochemachenden Werken Ausdruck zu geben. Je höher aber das freie Individuum in schrankenloser Selbstbestimmung steigt, desto näher liegt die Gefahr der Verirrung. So war es denn natürlich, dass gerade von den grandiosesten Schöpfungen Michelangelo's die manieristischen Ausschreitungen der späteren Zeit ihren Ausgang nahmen.

Der Charakter des grossen Mannes steht als einer der reinsten da, welche die Kunstgeschichte kennt. Von frühauf in der schweren Schule des Lebens erzogen, hatte er gegen eine ganze Kette von Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Fast alle seine bedeutendsten Schöpfungen hatten, wie wir gesehen, das Unglück, nicht nach seiner Idee ausgeführt oder später verunglimpft zu werden, viele und darunter höchst werthvolle und wichtige gingen unter oder sind verschollen. Eine Reihe von Zeichnungen zu Dante's Divina Commedia wurden die Beute eines Schiffbruchs; die Leda, eins der wenigen Tafelbilder Michelangelo's, ging in Frankreich verloren; ebenso eine Anzahl von Zeichnungen, Modellen und Kartons, die er sammt der Leda seinem Schüler Antonio Mini geschenkt hatte, um aus dem Erlös die Aussteuer für dessen zwei Schwestern zu bestreiten; eine Kette von Mühsalen und Widerwärtigkeiten war der Bau von S. Peter, dessen Wirkung obendrein später durch Maderna's Veränderungen erheblich abgeschwächt wurde. Rechnet man noch dazu die Leiden, welche ihm der Untergang der florentinischen Freiheit bereitete, so darf man wohl sagen, dass niemals ein Künstler von ähnlicher Bedeutung in gleichem Grade die empfindlichsten Schläge eines feindseligen Schicksals erfahren hat.

Eine minder grosse Natur wäre solchen Widerwärtigkeiten erlegen, hätte sich entweder in feiges Verzagen oder zu hochmüthigem Trotz geflüchtet. Nichts beweist stärker die Charaktergrösse Michelangelo's, als dass er sich nicht beugen liess, sondern unverbrüchlich treu seine Bahn verfolgte und immer von Neuem nach dem Ideal strebte, das sein ganzes Leben erfüllte. Der Kern seines Wesens war ein ethischer, den alle Kämpfe nur läutern, alle herben Schicksale nur erheben konnten. Wohl erschien er der Welt abstossend, herb; aber die ächte Charaktergrösse des nach dem Höchsten ringenden Geistes wird stets eine gewisse Einsamkeit um sich sehen. Wohl

durchbrach auch, wenn seine edelsten Interessen verletzt oder sein Künstlerstolz gereizt wurde, ein leidenschaftlicher Zorn die Schranken des Herkommens: aber eben so schnell war seine ehrliche Natur durch Offenheit wieder versöhnt, und in den späteren Jahren dämpften die ernsteren Lebenserfahrungen das leidenschaftliche Ungestüm. Dass er in seinen jüngeren Jahren durch masslosen Ehrgeiz nicht selten Andere verletzte, lässt sich nicht leugnen. Sein Benehmen gegen den hochverdienten älteren Lionardo, seine rauhen Aeusserungen gegen Perugino, seine Geringschätzung des trefflichen Francia, seine Unfreundlichkeit, wenn nicht gar Feindseligkeit gegen Rafael sind Zeugen davon. Als Lionardo und Rafael gestorben waren, und er sich in seiner Grösse als unbestrittener Alleinherrscher im Reich der Künste sah, mag es ihm leicht geworden sein, milder und versöhnlicher zu werden. Aber seine einsame Stellung machte ihn nun um so reizbarer und misstrauischer. Ueberall witterte er Verrath und Untreue; selbst die bestgemeinten Rathschläge der Seinigen konnten seine Galle erregen, und so mag er als ein unnahbarer, argwöhnischer Sonderling erschienen sein. Doch waren seine Thaten milder als seine Worte; er war überall gern bereit, zu helfen, namentlich aber setzte er seinen Ehrgeiz darein, seine Familie, deren vornehme Abstammung ihm sehr am Herzen lag, wieder zu Glanz und Ansehen zu bringen. Rührend ist das unablässige Mühen für die Seinigen und die fast zärtliche Sorgfalt für seinen Neffen Lionardo, auf welchem seine Hoffnung für die Zukunft des Hauses Buonarroti beruhte. —

Was man in Galerieen an Tafelbildern Michelangelo's zeigt, ist ohne Ausnahme untergeschoben. Dies gilt namentlich auch von dem Gemälde der Parzen in der Galerie Pitti, einer trockenen und geistlosen Arbeit, vielleicht des Rosso de' Rossi, welche wir nicht einmal auf einen Entwurf Michelangelo's zurückführen möchten. Dagegen liegen manchen andern Tafelbildern seiner Schüler und Nachfolger gewiss Zeichnungen des Meisters zu Grunde. So kommt mehrmals die Darstellung des vom Adler des Zeus entführten Ganymed vor, zu welchem die geistreiche mit der Kohle ausgeführte Skizze unter Lionardo's Namen sich im Louvre (Br. 183) befindet. So auch eine Leda mit dem Schwane, von der es ebenfalls mehrere Wiederholungen giebt. Das von Michelangelo selbst 1530 für den Herzog von Ferrara ausgeführte Original, welches der Meister im Zorn über eine taktlose Bemerkung des herzoglichen Geschäftsträgers diesem entzog und nebst andern Kunstwerken seinem Diener Antonio Mini

schenkte, um aus dem Erlös die Mitgift für seine Schwestern zu bestreiten, wurde von diesem an Franz I. verkauft und soll neuerdings stark beschädigt im Magazin der Nationalgalerie zu London wieder entdeckt worden sein. Die Marmorgruppe im Bargello zu Florenz geht ebenfalls auf eine Skizze Michelangelo's zurück. Von ähnlicher Grossartigkeit ist eine in heroischen Formen gewaltig angelegte Venus, welche von Amor geküsst wird; auch von dieser Composition kommen mehrere Nachbildungen von Schülerhand vor; eine derselben im Museum zu Berlin, ehemals dem Pontormo zugeschrieben. Endlich gehört in diese Reihe die Allegorie des „Traumes", von welcher man ein früher wohl mit Unrecht auf Sebastian del Piombo zurückgeführtes Exemplar in der Nationalgalerie zu London und eine ebenfalls von einem Schüler Michelangelo's herrührende Zeichnung im Museum zu Weimar (Br. 39) sieht: ein Jüngling sitzt in kühn zurückgebogener Stellung, mit den Armen auf einen Globus gestützt, auf einer Steinkiste, deren Höhlung mit Masken aller Art ausgefüllt ist. Während ihn wie Traumgestalten Scenen der Gewaltthat und des Sinnengenusses umgeben, in denen man Darstellungen der sieben Todsünden erkennt, stürzt sich mit ausgebreiteten Flügeln häuptlings ein Genius herab, um den Träumenden mit Posaunenschall in's Bewusstsein zurückzurufen. Die Kühnheit der Bewegungen, die Breite der Formen, ebenso wie das grüblerisch Gedankenvolle der Composition weisen auf einen Entwurf des Meisters zurück.

Mehrere der herrlichsten Zeichnungen, die demselben Stoffgebiet angehören, bewahrt die Windsor-Sammlung. Drei Arbeiten des Hercules, seine Kämpfe mit Antäus, der lernäischen Hydra, dem nemeischen Löwen, meisterlich kühn und gewaltig, sieht man auf einem Blatt (Nr. 27); den vom Geier zerfleischten Prometheus, der gefesselt am Boden liegt, auf einem andern (Nr. 31). Es ist wahrscheinlich dasselbe Blatt, welches Michelangelo nach Vasari's Versicherung für Tommaso de' Cavalieri zeichnete. Diese Arbeiten sind in schwarzer Kreide mit höchster Vollendung ausgeführt, die Modellirung der Körper namentlich von unübertrefflicher Rundung. Für denselben Freund zeichnete er ein Bacchanal von Kindern, welches in einer herrlichen Röthelzeichnung der nämlichen Sammlung (Nr. 33) vorzuliegen scheint. Es ist jedenfalls eins der reichsten und schönsten Blätter, die wir von Michelangelo besitzen. Endlich ebendort (Nr. 32) die nicht minder vorzügliche Röthelzeichnung jener merkwürdigen Composition, welche unter dem Namen „I Bersaglieri" eine Anzahl nackter junger Männer

darstellt, wie sie in rasendem Laufe einer durch einen Schild geschützten Herme zustürzen, nachdem sie auf dieselbe ihre Pfeile abgeschossen haben. Diese aus Lucian geschöpfte Allegorie wurde nachmals von Schülern Rafael's für die sogenannte Villa des Meisters ausgeführt; nach Zerstörung des Gebäudes (1849) gelangte das Fresko in die Galerie Borghese. Dass Michelangelo solchen Zeichnungen oft die grösste Liebe zuwandte, erkennt man aus der Vollkommenheit, mit welcher diese Blätter durchgeführt sind.

Mehrfach hat sich Michelangelo sodann, namentlich in seiner späteren Zeit, mit dem ergreifenden Thema des von den Seinigen betrauerten todten Christus beschäftigt; nicht bloss in den plastischen Gruppen der Pietà und jener grösseren unvollendet gebliebenen im Dom zu Florenz, sondern in einigen Handzeichnungen lassen sich diese Studien verfolgen. So besitzt das Louvre eine herrliche Kohlenzeichnung (Br. 55), die den halbaufgerichteten Oberkörper Christi mit zurückgesunkenem Haupt und matt herabhängenden Armen — zum rechten Arm noch zwei Varianten auf demselben Blatt — zeigt. Eine Rothstiftzeichnung der Albertina (Br. 28), wo der todte Christus aufrecht sitzend dargestellt ist, als Mittelpunkt einer nur angedeuteten Gruppe der ihn haltenden Freunde, steht mit jener Zeichnung in nahem Zusammenhange, denn hier hat der rechte Arm die auf jenem Blatte skizzirte Haltung. Uebrigens erscheint die Originalität dieser Zeichnung keineswegs unzweifelhaft. Das von dem Meister für Vittoria Colonna eigenhändig ausgeführte Bild einer Pietà, wo die Arme Christi von zwei klagenden Engeln gehalten wurden, ist nicht mehr nachzuweisen. Dagegen besitzt die Sammlung zu Oxford (Br. 77) eine herrliche Rothstiftzeichnung der Kreuzabnahme voll ergreifender Dramatik. Das halb untermalte Bild einer Grablegung in der Nationalgalerie zu London geht in der Hauptgruppe wohl auf einen Entwurf Michelangelo's zurück, ist aber nur das Werk eines eklektischen Nachahmers.

Nicht minder eingehend befasste er sich mit einem anderen bedeutenden Gegenstande der Passion: der Darstellung des leidenden Christus am Kreuze. Auch hier geht er auf die tiefste, erschütterndste Gestaltung aus, und so entsteht jene ergreifende Schilderung des von Qualen zerrissenen Schmerzensmannes, der in Todesschweiss gebadet, die halbgebrochenen Augen zum Himmel wendet, als ersehne er von dort das Ende seiner Leiden, während das Stöhnen der Todesangst die Lippen zur Klage öffnet. So in einer offenbar nach dem Original des Meisters entstandenen Zeichnung zu Oxford (Br. 84), wo zu bei-

den Seiten ein wehklagender Engel in verzweiflungsvollen Geberden der Theilnahme hinzugefügt ist; so in einem trefflichen, vielleicht von Sebastian del Piombo auf einer Marmorplatte ausgeführten Gemälde des Berliner Museums; so noch auf manchen andern Nachbildungen, die sämmtlich auf ein Original Michelangelo's zurückgehen. Wahrscheinlich war es dasselbe, welches er für Vittoria Colonna ausführte, und worüber diese sich in ihren Briefen mit der höchsten Bewunderung äussert. Mehrere Entwürfe in Windsor (Nr. 23, 24, 25), leicht in schwarzer Kreide ausgeführt, zeigen, wie er dem Thema den ergreifendsten Ausdruck abzugewinnen suchte. In allen diesen Werken nähert sich Michelangelo der tiefsinnigen Auffassung, wie sie in Dürer's Darstellungen der Passion zur Erscheinung kommt. Er steht dabei, wie in seinen späteren Gedichten, auf der Seite jener innerlichen religiösen Empfindung, die in der italienischen Kunst früh schon durch Giotto und Giovanni Pisano vertreten war, dann aber durch den sinnlich heiteren lebensfrohen Geist der Renaissance auf lange Zeit fast völlig zurückgedrängt wurde. Denn es ist gewiss bezeichnend, dass, während die nordische Kunst in den Schulen Flanderns und Deutschlands gerade die Passion mit grossem Nachdruck behandelte, die italienische Renaissance dieses Thema eher vermied als aufsuchte, und wo sie es behandelte, wie bei den Umbriern, statt der schneidenden Energie, die ein tiefes Versenken in den Stoff zu fordern scheint, es eher in eine milde, fast sentimentale Wehmuth tauchte. Nur einige Oberitaliener, Mantegna, Giovanni Bellini, Crivelli gehen mit voller leidenschaftlicher Erregtheit darauf ein; aber erst in Michelangelo's späteren, vom Geiste der religiösen Wiedergeburt durchglühten Werken kommt dies Element, gepaart mit der höchsten Formvollendung, zum Ausdruck. Es ist dieselbe Innigkeit christlicher Empfindung, welche die Mehrzahl seiner späteren Gedichte erfüllt, in denen die Betrachtung des bittren Leidens des Erlösers stets in neuen Wendungen auftaucht:

Wie fest wir auch auf die Verheissung bauen,
So ist doch jener Glaube Frevelmuth,
Dass leicht des Zögerns Schuld verzieh'n uns Armen;

Und dennoch thut, verspritzt in Todesgrauen,
Vom Kreuz herab uns kund dein strömend Blut:
So masslos wie dein Schmerz, sei dein Erbarmen!

Ueberhaupt sind die Handzeichnungen von grosser Wichtigkeit, bedürfen aber einer strengen Sichtung, da in den Sammlungen zahl-

lose Blätter mit Unrecht ihm zugeschrieben werden. Vieles trägt deutlich die Merkmale der Nachahmer, welche nach seinen Werken studirten, und gerade aus der grossen Anzahl solcher Blätter erkennt man den gewaltigen Einfluss, welchen der Meister auf seine Zeitgenossen übte. Um aus der Masse des Untergeschobenen dieser Gattung nur Einzelnes hervorzuheben, bezeichnen wir z. B. im Museum zu Weimar mehreres aus der Decke der Sixtina (Br. 107, 108, 109, 113, 114), in der Albertina ähnliche Nachahmungen (Br. 45, 46, 47) u. s. w. Immerhin bleibt noch eine gute Anzahl ächter Zeichnungen, in deren Besitz sich die Sammlungen der Uffizien und des Louvre, sodann die Akademie zu Venedig, die Windsor-Galerie, die Albertina zu Wien und die Ambrosiana zu Mailand theilen. Den grössten Schatz an Handzeichnungen des Meisters besitzt die Universität zu Oxford, und über diese hat Robinson eine überaus wichtige kritische Arbeit veröffentlicht. Unter diesen verdienen namentlich einige Studienblätter für das Grabmal Julius II., sowie für die Decke der sixtinischen Kapelle besondere Beachtung. Auch die Skizzen für die Medicäergräber sowie für einzelne Theile des Jüngsten Gerichts gehören dahin. Der gesammte Charakter der Zeichnungen Michelangelo's unterscheidet sich diametral von denen Lionardo's. Während dieser meistens die Natur selbst vor Augen hat und ihre Erscheinungen mit höchster Sorgfalt und unübertroffener Feinheit wiedergiebt, so dass mit den mannichfaltigsten Mitteln, in Kreide oder Kohle, mit der Feder oder dem Stift, meist auf farbigem Papier ein hoher malerischer Reiz erreicht wird, beschränkt sich Michelangelo meist auf die einfachste Federzeichnung in Tusche auf weissem Papier. Ohne eine malerische Wirkung zu erstreben, will er nur in einer meist flüchtig aber um so geistvoller stenographirten Form die ihm auftauchenden Ideen mit wenigen Strichen festhalten. Doch giebt es eine Anzahl von Zeichnungen, meist in Rothstift, aus Michelangelo's Jugend, in welcher sich der Einfluss Lionardo's unverkennbar ausspricht. Es sind zumeist Studien zu Köpfen, die in der scharfen charakteristischen Auffassung wie in der zart verschmolzenen modellirenden Behandlung an jenen grossen Meister anknüpfen und der Zeit angehören werden, da derselbe von Mailand zurückkehrte und die florentinische Kunstwelt durch den Glanz seines Namens und die hohe Vollendung seiner Arbeiten in Aufregung setzte. Solcher Blätter besitzt namentlich die Sammlung zu Oxford eine ziemliche Anzahl; auf einem Blatte (Br. 75) findet man nicht weniger als elf Studienköpfe vereinigt. Dennoch zeigt sich, im Gegensatze zu der

süss bestrickenden Anmuth Lionardo's, schon hier in einem Zuge grossartig melancholischer Schönheit die Richtung Michelangelo's ausgeprägt. So in dem edlen weiblichen Kopfe derselben Sammlung (Br. 65), von welchem die Uffizien (Br. 183) eine Wiederholung besitzen. Ein andres Blatt dieser Sammlung (Br. 188) enthält in Kreide den ausdrucksvollen Kopf einer Alten und zwei schöne Frauenköpfe, bei welchen durch zierlich angeordnetes Haar, Schleier und Diadem wieder mit der Grazie Lionardo's gewetteifert wird. Ganz herrlich in seiner grossartigen Melancholie ist ein weiblicher Kopf in Windsor (Nr. 18); und in derselben Sammlung zeigen die oben besprochenen Blätter, dass Michelangelo, wo es ihm darauf ankam, mit liebevollster Sorgfalt solche Arbeiten auszuführen vermochte. Stets aber ist es ein plastisches Herausarbeiten der Form, dem er nachgeht, während Lionardo auch in seinen Zeichnungen vor Allem die malerische Wirkung erstrebt. Zu den leidenschaftlichsten Compositionen gehört noch in Windsor (Nr. 26) eine figurenreiche Schilderung der Auferstehung Christi; der Auferstandene selbst, der sich mehr wie ein antiker Titane als wie ein christlicher Gottessohn gebärdet, kehrt ebendort in einer anderen herrlichen Zeichnung (Nr. 19) wieder.

Uebrigens finden sich selten Studien nach der Natur; sparsam scheint Michelangelo das lebende Modell benutzt zu haben, und in der That sind die meisten Conceptionen seiner Figuren und Gruppen von einer Kühnheit, Momentanität und Gewalt, dass sie nur aus der Inspiration, nicht aus der Anschauung der Wirklichkeit geschöpft werden konnten. Während Lionardo fast Alles aus der äusseren Anschauung des Lebens gewinnt, schöpft Michelangelo aus den unergründlichen Tiefen seiner inneren Anschauung, und die erstaunliche Meisterschaft der Darstellung, die wunderbare anatomische Kenntniss gestattet ihm, seine Inspirationen mit siegreicher Macht zu verwirklichen.

Eine so eigenartige künstlerische Persönlichkeit vermochte sich nicht in einer Schule fortzupflanzen. Doch schlossen sich manche Künstler ihm an, denen er bei seiner bekannten Leutseligkeit öfter Zeichnungen und Entwürfe zur Ausführung überliess. Dahin gehört *Marcello Venusti,* der aus der florentinischen Schule hervorgegangen war und seine erste Ausbildung, wie es scheint, durch Perin del Vaga, also in Rafael's Schule, erhalten hatte. Die kleinen Formen und die

zierlich saubere Technik dieses Künstlers contrastiren allerdings seltsam genug mit den michelangelesken Formen. Von ihm sieht man im Museum zu Neapel eine Kopie des Jüngsten Gerichts, schon desshalb von Wichtigkeit, weil sie das Bild vor den über dasselbe ergangenen Uebermalungen darstellt. Die Galerie Colonna zu Rom besitzt von ihm einen Christus, der den Seelen in der Unterwelt erscheint, eine Composition, die in Einzelheiten an Michelangelo erinnert.

Noch entschiedener wurde *Daniele Ricciarelli*, von seiner Vaterstadt *Dan. da Volterra* genannt, durch Michelangelo's Vorbild bestimmt. Geboren im Jahre 1509, soll er, nach Vasari, die Anfangsgründe im Zeichnen bei dem damals in Volterra beschäftigten Soddoma, dann aber seine weitere Ausbildung bei Peruzzi erlangt haben. In der Folge begab er sich, vom Eifer nach reicheren Anschauungen getrieben, nach Rom zu Perin del Vaga, dem er bei zahlreichen meist dekorativen Arbeiten behülflich war. Ohne hervorragendes Talent, aber voll Fleiss, gehörte Daniele zu den unselbständigen Naturen, die ihre Richtung von dem bestimmenden Geiste schöpferischer Meister erhalten. So kam es, dass er sich bald an Michelangelo anschloss, der ihn öfter mit Zeichnungen unterstützt haben soll. Was unter solcher Einwirkung selbst ein Künstler zweiten Ranges damals gelegentlich zu Stande brachte, zeigt die berühmte Kreuzabnahme, welche er im Auftrage der Elena Orsina für Sta. Trinita de' Monti ausführte. Dies gewaltige Altarbild, obwohl von der Zeit stark mitgenommen, gilt immer noch mit Recht als eins der bedeutendsten Gemälde Roms. In meisterhaft abgewogener Composition (Fig. 27) ist das Herabnehmen des edel verkürzten Leichnams Christi vom Kreuz anschaulich gemacht. Die beiden auf den Leitern stehenden Männer, welche den Körper sanft herabgleiten lassen, den ein junger Krieger unten empfängt, die beiden andern bärtigen Gestalten, welche sich über den Querbalken des Kreuzes herabneigen, um auch ihrerseits sich an der frommen Handlung zu betheiligen, das Alles ist mit tiefer künstlerischer Ueberlegung durchgeführt und doch erhält die meisterlich geschilderte physische Anstrengung ein volles Gleichgewicht in dem ergreifend abgestuften Ausdruck weihevollen Ernstes und inniger Theilnahme. Von erschütternder Gewalt ist sodann die Gruppe der Frauen, welche in heftiger Erregung sich über die ohnmächtig hingesunkene Mutter des Herrn beugen, um ihr Beistand zu leisten, obwohl hier der dramatische Ausdruck die Grenze des Pathologischen berührt. Bewundernswürdig ist die ganze Composition abgewogen, die Gruppe der Frauen mit feiner

Berechnung zur Ausfüllung der vorderen Lücke verwendet und endlich in den theilnahmvollen, von beiden Seiten heraneilenden Gestalten des Johannes und eines anderen Jüngers der Aufbau in frei bewegter Symmetrie abgeschlossen. Ueber die technische Ausführung des Werkes

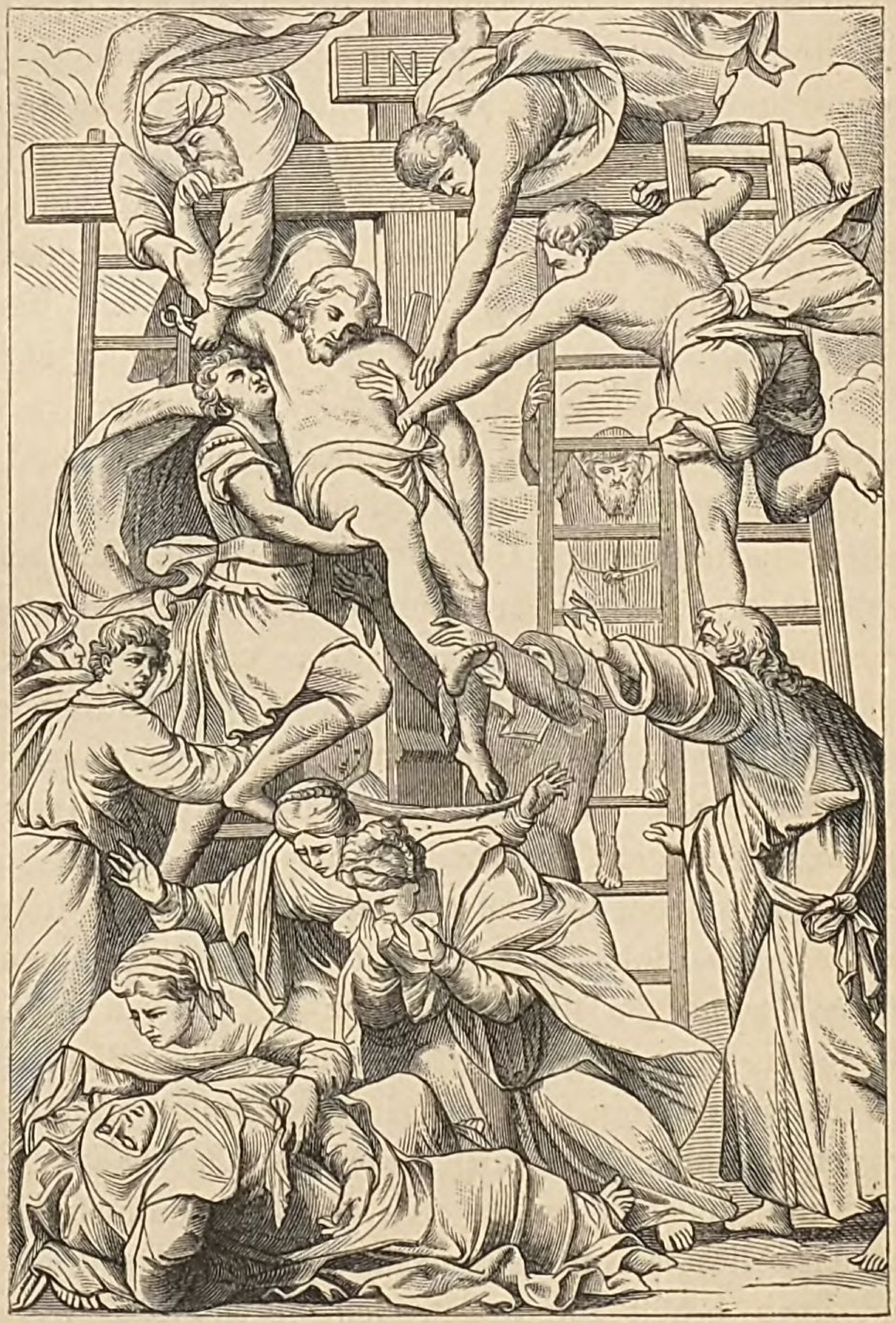


Fig. 27. Kreuzabnahme, von Daniele da Volterra. Rom.

lässt sich bei dem jetzigen Zustande desselben kein Urtheil mehr fällen; die geistige Zugehörigkeit desselben weist aber viel mehr auf Rafael als Michelangelo. Wohl lässt sich das Studium des Letztern in den trefflichen Verkürzungen, namentlich in der Gestalt des Erlösers erkennen; aber diese selbst mit der edlen Formgebung und dem milden

verklärten Ausdruck des herrlichen Kopfes, die ebenfalls sehr maassvolle Muskulatur der Männergestalten in ihren nakten Theilen, Bewegung, Ausdruck, Stil und Faltenwurf der Gewänder, und besonders noch bei den Frauen der feine Geschmack in der Anordnung des Haares, das Alles sind Einwirkungen des rafaelischen Geistes, dem dies herrliche Bild ebenbürtig erscheint. Ursprünglich für die Kreuzeskapelle der erwähnten Kirche ausgeführt, befindet sich das Gemälde jetzt stark restaurirt in der zweiten Kapelle des linken Seitenschiffs. Die von Daniele noch hinzugefügten Fresken aus der Geschichte des h. Kreuzes sind durch gewaltsame Beschädigung untergegangen.

Zu gleicher Höhe hat sich Daniele nicht wieder erhoben; wenn jenes Hauptwerk unter der glücklichen Inspiration rafaelischer Kunst entstanden war, so verrathen andere Arbeiten den minder günstigen Einfluss Michelangelo's. So besonders die grosse auf beiden Seiten bemalte Tafel, welche er für den Florentiner Giovanni della Casa ausführte, jetzt in der Galerie des Louvre, wo das Werk früher den Namen des Michelangelo trug. Es stellt den jugendlichen David dar, der dem von ihm niedergeworfenen Goliath den Kopf vom Rumpfe trennt. Der Künstler hatte zuerst die Composition in Thon modelliren und sodann dieselbe von den beiden entgegengesetzten Seiten auf seiner Tafel darstellen müssen. Es ist das einer jener Versuche, wie sie uns in der damaligen italienischen Kunst öfter begegnen, die Malerei in Wettkampf mit der Skulptur treten zu lassen. Denn bei der damals leidenschaftlich erörterten Frage, welcher von den beiden Künsten der Vorrang gebühre, wurde in erster Linie die Allseitigkeit des plastischen Werkes geltend gemacht, worauf dann die Maler mit Hülfe von Spiegeln und dergleichen die Fähigkeit ihrer Kunst betonten, in demselben Bilde ebenfalls verschiedene Ansichten einer Gestalt geben zu können. Daniele hat nun hier die beiden Seiten seiner Tafel dazu benutzt. Seine Composition ist bedeutend, voll Geist, Feuer und Leben, die Muskulatur und die Zeichnung der Gestalten erinnern entschieden an Michelangelo, doch ohne in Manier und Uebertreibung zu verfallen. Dagegen fehlt dem Kolorit jeder malerische Reiz, vielmehr zeigt es jene trocknen, saftlosen, freskoartigen Töne, die für Michelangelo charakteristisch sind. Für seine Vaterstadt Volterra malte Daniele dann das kleine Bild des Kindermords, welches man jetzt in der Galerie der Uffizien sieht. Es ist eine figurenreiche Composition, von grosser Sorgfalt ja Zierlichkeit der Ausführung, in dem Gewaltsamen der Motive und dem leidenschaftlichen Ausdruck wieder an Michelangelo

erinnernd, in der Farbenbehandlung aber schon mit jenen unruhig gebrochenen schillernden Tönen, durch welche sich der Manierismus ankündigt. Von den dekorativen Arbeiten Daniele's in der Sala regia des Vatikans und an andern Orten, sowie von seinen späteren plastischen Werken dürfen wir füglich absehen. Daniele lebte bis 1566 und vermochte sich in seinen späteren Arbeiten eben so wenig wie die Mehrzahl der gleichzeitigen Künstler von dem mächtig eindringenden Manierismus frei zu erhalten. Dass er, als Papst Paul IV. das Jüngste Gericht Michelangelo's wegen der Nuditäten herabschlagen lassen wollte, dasselbe durch theilweise Uebermalung rettete, wurde schon erzählt.

Eine ganz besondere Stellung nimmt ein anderer Künstler ein, der, aus der venezianischen Schule hervorgegangen, sich später Michelangelo anschloss, und in dem man einen der frühesten Eklektiker der italienischen Kunst zu erkennen hat. Es ist *Sebastiano Luciani* *), allgemeiner bekannt unter dem Namen *Seb. del Piombo*, wie er nach seinem später am päpstlichen Hof erlangten Amte genannt wird. In Venedig um 1485 geboren, gehörte er zu jener älteren Generation, die noch die Lehre und den Einfluss Giovanni Bellini's erfahren hatte. Mächtig wirkte sodann auf ihn der in derselben Schule herangewachsene, um einige Jahre ältere Giorgione, der zuerst den grossen freien Stil der Malerei eingeführt hatte und auch auf Tizian bestimmenden Einfluss übte. Sebastian war offenbar eine leichtbewegliche, empfängliche und mannichfach begabte Natur, wie er denn namentlich auch als Sänger und Musiker sich auszeichnete und in dieser Eigenschaft in den vornehmen Kreisen Venedigs gern gesehen war. Aus seiner früheren Zeit bewahrt die Kirche S. Giovanni Crisostomo zu Venedig ein grosses Altarbild, welches die Verherrlichung des h. Chrysostomus enthält. Man sieht den Heiligen thronen, mit drei weiblichen und drei männlichen Heiligen, Augustinus, Johannes d. T. und Liberale einerseits, Katharina, Agnes und Magdalena andrerseits verbunden. Es ist jene grossartige Anordnung einer Santa conversazione, wie sie durch Giovanni Bellini zuerst entwickelt und dann durch Giorgione und Tizian zu hoher Vollendung geführt wurde. Die Gestalten sind von freier Lebendigkeit, der greise, an seinem Pult schreibende Chrysostomus voll feierlicher Würde, vor Allem aber die Frauen von jener

*) Vgl. *Crowe* and *Cavalcaselle*, hist. of painting in North Italy, II, 310 ff. In *Jordan's* Bearbeitung Bd. VI, 367 ff.

üppigen, sinnlichen Schönheit, die sich mit vornehmer Anmuth vermählt, Köpfe von der breiten, goldlockigen Fülle und dem offenen, naiven Ausdruck, wie wir ihn aus den Frauenköpfen Palma Vecchio's kennen. Dabei ist das herrlich leuchtende Kolorit des Bildes von jener ernsten Pracht und tiefen Gluth, wie man sie von Giorgione's Meisterwerken erwartet. Das Bild mag um 1510 entstanden sein und durfte ohne Zweifel seinem Urheber, wenn er auf diesem Wege fortschritt, eine glänzende Zukunft in Aussicht stellen. Aber Sebastian scheint nicht der Mann gewesen zu sein, welchem ein angespanntes, mühevolles Ringen neben Meistern wie Tizian und Palma Vecchio genehm war. Als daher Agostino Chigi, der reiche römische Bankherr, der auf seinen Geschäftsreisen in Venedig Sebastian kennen gelernt hatte, denselben aufforderte, nach Rom zu kommen und dort für ihn zu arbeiten, folgte er gern diesem Ruf. In Rom wurde ihm der Auftrag, sich an der Ausschmückung der Villa Farnesina zu betheiligen. Die Zumuthung, mit Meistern wie Peruzzi und den Schülern Rafael's in der Freskotechnik zu wetteifern, war gewiss seltsam. Das Ergebniss waren die Lünettenbilder in dem von Peruzzi selbst ausgemalten Saale des Erdgeschosses, wo Sebastian acht Scenen aus Ovid's Metamorphosen darzustellen hatte. Man erkennt hier in der Farbenbehandlung noch den Venezianer, in der Formengebung aber die Anlehnung an Michelangelo. Dieser zeichnete dann selbst, bei einem Besuche in der Villa, in der neunten Lünette auf den Bewurf den colossalen Kopf, den man als willkommenes Autograph des grossen Meisters unangetastet liess. Dass in der That ein nahes Verhältniss zwischen beiden sich bildete, ist unverkennbar, obwohl man schwer irrt, wenn man mit Cr. und Cav. dafür eine innere Uebereinstimmung zwischen beiden Künstlern annimmt. Denn gewiss ist nichts weniger begründet als das Urtheil, dass „beide Künstler ehrgeizig, beide Realisten und Liebhaber der Natur gewesen seien!“ Man kann vielmehr keine grösseren Gegensätze denken, als den erhabenen Idealismus Michelangelo's und den gefälligen Realismus Sebastian's, das Naturgefühl des Venezianers und das völlig verschieden geartete Michelangelo's, der nie einen landschaftlichen Hintergrund gezeichnet und nie ein Porträt ausgeführt hat; — und wenn beide ehrgeizig waren, so setzte sich Michelangelo's Ehrgeiz die höchsten künstlerischen Ziele, während Sebastian's niederes Streben nur auf Erlangung einer bequemen Pfründe ging. Durch Vasari ist ausserdem berichtet, dass Michelangelo, um Rafael in der Malerei einen Nebenbuhler zu setzen, Sebastian mit seinen Zeichnungen

unterstützt habe. Es liegt kein Grund vor, diese Angabe zurückzuweisen, die vielmehr sehr begründet erscheint, wenn man sich der tiefgehenden, die ganze römische Künstlerwelt damals in zwei Lager theilenden Gegensätze zwischen den beiden grössten Meistern erinnert. Dass Michelangelo, der sich in erster Linie als Bildhauer betrachtete, mit Rafael in der Tafelmalerei nicht in die Schranken treten konnte und mochte, ist selbstverständlich; wohl aber konnte er die ausschliessliche Bewunderung für Rafael einigermassen dämpfen, wenn er einen grade in der Tafelmalerei ausgezeichneten Künstler mit seinen Erfindungen unterstützte. Michelangelo's Natur hatte damals noch nicht die edle Läuterung der späteren Jahre erlangt, er stand noch im vollen leidenschaftlichen Kampf, und dass seine Gesinnung gegen Rafael nichts weniger als freundschaftlich war, erkennt man schon aus dem schnöden Ton, in welchem Sebastian in seinen Briefen an den abwesenden Michelangelo seine hämischen Bemerkungen über jenen aussprechen durfte. Schrieb er doch nach dem Tode Rafael's an Michelangelo: „Ihr werdet gehört haben, dass der arme Schelm von Rafael („quel povero de Raffaelo de Urbino“) gestorben ist, was Euch gewiss sehr leid gethan hat. Gott verzeihe ihm!“ Dennoch fand künstlerisch ein merkwürdiges Wechselverhältniss zwischen Rafael und Sebastian statt, und beide lernten von einander so viel, dass man zum Theil ihre Arbeiten mit einander verwechselt hat.

Unter solchen Beziehungen entstand dasjenige Werk, welches man als die Meisterschöpfung Sebastian's bezeichnen muss: die Auferweckung des Lazarus, welche er für den Kardinal Giulio de' Medici, den späteren Papst Clemens VII. seit 1518 ausführte, zu gleicher Zeit mit Rafael's Transfiguration, die im Auftrage desselben Gönners entstand. Es war ein Wettkampf, zu welchem die beiden nach allgemeiner Ansicht ersten Maler Roms aufgefordert wurden. Sebastian nahm alle Kraft zusammen und berichtete über den Fortschritt der Arbeit dem damals in Florenz weilenden Michelangelo. Als das Werk, welches jetzt in der Nationalgalerie zu London sich befindet (Fig. 28), vollendet war (Dezember 1519), wurde es im Vatikan ausgestellt und erregte mit Recht die Bewunderung der Künstler und Laien; nicht wenige urtheilten sogar mit unverhohlener Schadenfreude, dass Sebastian den Rafael weit übertroffen habe. Ohne Zweifel hat, wie auch Vasari andeutet, Michelangelo, der den Beginn der Arbeit sah, auf die Composition eingewirkt. Die machtvolle Geberde Christi, der durch sein gebietendes Wort den Verstorbenen in's Leben zurückruft, dürfte von ihm inspirirt sein. Noch mehr gilt dies ohne Frage von der er-



Fig. 28. Auferweckung des Lazarus, von Seb. del Piombo. London.

greifenden Gestalt des Lazarus, der, auf dem Rande seines Sarkophags sitzend, mit wunderbarem Ausdruck eines vom Tode in's Leben Zurück-

gekehrten in fast angstvollem Staunen auf Christus blickt, während er mit der Rechten sich von den Leichentüchern zu befreien sucht und zugleich mit dem rechten Fuss ebenfalls dieser Umschlingung sich zu entwinden strebt. Noch ergreifender wird der Ausdruck durch die dunklen, von den Tüchern noch halb umhüllten Gesichtszüge, aus denen der Blitz des Auges geisterhaft vordringt. Die ganze Figur sammt den drei Männern, welche sie aufzurichten und zu befreien beschäftigt sind, bildet in der Gewalt des Momentanen und der Kühnheit der Verkürzungen eine Gruppe von solcher Meisterschaft, dass man hier die Einwirkung Michelangelo's vermuthen muss. Dagegen zeigen die Männer und Frauen, welche in flehentlicher Bitte, in Erstaunen und Bestürzung den Heiland umringen, namentlich die vor ihm knieende Schwester des Lazarus, und der auf der andern Seite ebenfalls knieende Alte die entschiedensten Einflüsse Rafael's. Andere Köpfe wieder, wie der ausdrucksvolle, im Profil dargestellte jüngere Mann links im Mittelgrunde haben etwas Venezianisches. Doch sind diese verschiedenen Elemente mit solcher künstlerischer Kraft harmonisch verschmolzen, dass das Bild mit Recht seinen hohen Ruf verdient, und nur der etwas gewöhnliche Kopf Christi lässt jenen hohen Geistesadel vermissen, der hier erforderlich wäre. Ohne Zweifel ist das Ganze von machtvoller Lebendigkeit und dabei in gewaltiger Farbenwirkung durchgeführt. Dennoch darf man nicht verkennen, dass die Lichtwirkung etwas zerstreut und zerrissen ist, und dass die prächtig gedachte Hauptgruppe sich nicht entschieden genug von der Umgebung heraushebt. Man hat den Eindruck, dass die Composition nicht coloristisch gedacht, dass zwischen Erfindung und Ausführung eine gewisse Kluft vorhanden ist. Von poetischer Wirkung ist der Hintergrund mit der schön durchgeführten Flusslandschaft, in der man um so uneingeschränkter den Venezianer erkennt, da Michelangelo sich niemals auf landschaftliche Darstellungen eingelassen hat.

Schon vorher war Sebastiano mit Rafael in die Schranken getreten, als beide im Auftrage Franz I. einen h. Michael im Kampf mit Lucifer schufen. Während aber Rafael's Bild sich jetzt noch im Louvre befindet, ist dasjenige seines Nebenbuhlers verschwunden. Dagegen bewahrt das Louvre ein anderes, von diesem Künstler für den König ausgeführtes Bild, welches mit dem Namen Sebastianus Venetus und der Jahrzahl 1521 bezeichnet ist. Es ist eins seiner grossartigsten und edelsten Werke, das in Reinheit der Empfindung Rafael's würdig erscheint. Die Heimsuchung Mariä ist dargestellt; die h. Jungfrau, von

zwei Frauen begleitet, wird mit der Geberde zarter Verehrung von der älteren Frau empfangen. Im Hintergrunde sieht man, wie ein Diener den Besuch dem Zacharias meldet, welcher von den Stufen einer Säulenhalle herabsteigt. In der tiefen Leuchtkraft des Kolorits mit den warm verschmolzenen Tönen erkennt man wieder den Venezianer, in den edlen, ausdrucksvollen Köpfen und der geschmackvollen Anordnung der Gewänder ist wiederum weit mehr der Einfluss Rafael's als Michelangelo's zu spüren; besonders fein in Zeichnung und Bewegung sind die Hände. Ein Jahr vorher (1520) entstand das Martyrium der h. Agatha, welches man in der Galerie Pitti sieht, ursprünglich für den Kardinal von Aragonien ausgeführt. Es ist eine dramatisch leidenschaftliche Composition, die wiederum der Weise Michelangelo's näher steht, auch in der Farbenbehandlung sich von der venezianischen Tradition viel weiter entfernt, als die früheren Arbeiten Sebastian's. Dagegen zeigt wieder die h. Familie im Museum zu Neapel gemischte Tendenzen, denn die Composition, namentlich das Motiv, wie die Madonna das eingeschlafene Kind mit einem Schleier bedeckt, weist direkt auf Rafael, während die Formgebung selbst und besonders die grünlichen Schatten im Fleisch an Michelangelo erinnern. Immerhin zeigt auch dieses Bild, das wahrscheinlich vor 1520 fällt, in seiner edlen wirkungsvollen Einfachheit, mit welchem Erfolge Sebastiano sich zwischen diesen schwankenden Einwirkungen bewegte. Von seinen monumentalen Arbeiten kommen hauptsächlich diejenigen in der ersten Kapelle rechts von S. Pietro in montorio zu Rom in Betracht, an welchen der gewissenhafte Künstler volle sechs Jahre arbeitete. Am Gewölbe malte er in Fresko die Verklärung Christi, in welcher er durch Grossartigkeit der Motive und feierlichen Aufbau wie durch den Adel der Gewandung sich Michelangelo's würdig zeigt. Auch die Figuren eines Propheten und einer Sibylle in den Bogen und in den Gewölbzwickeln sind von feierlicher Würde. Dazu fügte er dann an der Nischenwand die Geisselung Christi, eine Composition voll kühnen, dramatischen Lebens, die er jedoch in Oel ausführte, weil ihm offenbar die Freskotechnik immer etwas Fremdes blieb. Die dabei angeordneten Gestalten des h. Petrus und Franziskus sind ebenfalls tüchtige Arbeiten.

Es ist bezeichnend für den Umschwung der Zeitstimmung, dass seit den zwanziger Jahren eine tiefere religiöse Regung wieder die Oberhand erhielt, und sich in häufigeren Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi aussprach. Sebastiano hat eine Anzahl solcher Darstellungen geschaffen, von welchen das im Museum zu Madrid

befindliche Bild der Kreuztragung durch grossartige Wirkung, edlen Schmerzensausdruck und tiefe Kraft der Farbe hervorragt. Die Galerie zu Dresden besitzt eine ebenfalls treffliche, eigenhändige Wiederholung desselben. Auch die Kreuztragung der Ermitage zu Petersburg, 1536 für Don Fernando Silva, Gesandten Kaiser Karls V. gemalt, ist immerhin ein tüchtiges Werk, von harmonischer Farbenwirkung, aber doch im Ausdruck und der Formgebung schon äusserlicher. Eine Pietà in derselben Sammlung, mit dem Namen des Meisters bezeichnet, zeigt eine etwas schwere, kühle Farbenstimmung bei edlerem Ausdruck der Trauer. Von ergreifender Wirkung ist auch die Pietà in S. Francesco zu Viterbo, in welcher sich michelangeleske Formengewalt mit venezianischer Farbenkraft verbindet. Die herbe Strenge in der lang ausgestreckten Gestalt Christi und die stumme Klage der zum Himmel blickenden Madonna geben den Eindruck feierlicher Erhabenheit. Dagegen ist die auf Schiefer gemalte Pietà im Museum zu Berlin zwar anziehend durch den goldig warmen Ton der Karnation, hat aber durch die kolossalen gar zu leeren und ausdruckslosen Formen und den niedrigen Charakter der Köpfe etwas gar zu Aeusserliches. Sebastiano hat wiederholt auf Schiefer, Marmor oder Kupfer gemalt, eine Sitte, die etwa seit den dreissiger Jahren sich verbreitete. Von einem dieser Bilder, welches er für Don Fernante Gonzaga, Vicekönig von Sicilien, 1533 auszuführen hatte, ebenfalls einer Pietà, wissen wir nichts Näheres als die Einzelheiten der Verhandlungen mit dem Künstler, welche freilich kein günstiges Bild von seinem Charakter entrollen. Sebastian verlangte ohne Weiteres dafür die damals enorme Summe von tausend Scudi mit der mehr als naiven Begründung, dass nach der Höhe des Preises auch der Werth des Bildes geschätzt werde. Er liess sich indess zuletzt an fünfhundert Scudi genügen.

Sehen wir in den religiösen Bildern ihn nicht ohne Schwanken zwischen den verschiedenen Einflüssen vermitteln und nicht immer daraus ein harmonisches Ganzes gewinnen, so sind dagegen seine Porträts von erstaunlicher Einheit und Macht der Wirkung. Begründet wird dieselbe durch die wunderbare Tiefe und Kraft seines venezianischen Kolorits, welches sich mit einer einfachen Grösse historischer Auffassung verbindet, wie sie Rafael eigen war. Eins der vollendetsten Meisterwerke dieser Art ist das berühmte Porträt in der Tribuna der Uffizien vom Jahr 1512, welches lange Zeit irrthümlich für die sogenannte Fornarina von Rafael gegolten hat (Fig. 29), denn in der That steht es in dem von vornehmer Anmuth gemilderten Ernst der Auffassung den vollendeten

Schöpfungen des grossen Urbinaten nahe. Es ist das Brustbild einer Frau von jenem stolzen römischen Typus, der den angebornen Adel in den grossen Formen einer reif entwickelten Weiblichkeit ausspricht. Ein goldner Zweig von Immergrün legt sich um das dunkle Haar, das in reichen Wellen über den stolzen Nacken herabfliesst; ein zierlich gesäumtes Mieder umschliesst die breite Büste, und die weiche, sehr runde, kurze und volle rechte Hand, deren Zeichnung allein ebenso bestimmt für Sebastian, wie gegen Rafael spricht, greift in den Pelzbesatz des zurück-



Fig. 29. Weibliches Bildniss, von Seb. del Piombo. Uffizien.

geschobenen Mantels. Der gesammte Ausdruck ist stilles Selbstgenügen siegesgewisser Schönheit, das verklärt von mächtiger, tiefleuchtender Farbenpracht vor uns hintritt. Ein anderes weibliches Brustbild in der Städel'schen Sammlung zu Frankfurt, in grünem Kleide und reichem Schmuck, steht in der Auffassung nicht auf gleicher Höhe, obwohl es ebenfalls durch den warmen, bräunlichen Bronzeton der Karnation und die koloristische Stimmung im Ganzen an jene sogenannte Fornarina erinnert.

Wenn Sebastian in solchen Werken den Charakter vornehmer Weiblichkeit meisterhaft trifft, so war er nicht minder berühmt wegen seiner grossartigen Auffassung der bedeutendsten und berühmtesten

Männer seiner Zeit. Mehrere Päpste liessen sich von ihm malen, so zunächst Clemens VII., welchen er wiederholt auf Schiefer dargestellt hat. Das beste dieser Bilder sieht man im Museum zu Neapel: ein Profilkopf von überaus lebendiger Auffassung, fest und bestimmt gezeichnet. Ein anderes Bild des segnenden Papstes im Museum zu Parma. Auch den übrigens kunstfeindlichen Hadrian VI., der vergeblich während seines kurzen, nur einjährigen Pontifikats mit dem sittlichen Ernst des Nordländers gegen die zügellose Ueppigkeit der römischen Renaissancekultur anzukämpfen suchte, hat er mehrmals gemalt; so in dem Bilde des Museums zu Neapel, welches dort in einer seltsamen Ironie des Schicksals für Alexander VI. ausgegeben wird. Ueberaus gediegen ist ein männliches Brustbild in der Galerie Pitti, das die volle Kraft des Meisters verräth. Auch das Museum zu Berlin besitzt ein ähnliches Werk, welches früher fälschlich für das Bildniss des Pietro Aretino ausgegeben wurde, ebenfalls auf eine Schiefertafel gemalt, und von grosser Kraft und vornehmer Auffassung. Den wirklichen Aretino von der Hand des mit ihm befreundeten Sebastiano besitzt das Stadthaus zu Arezzo, leider in einem traurigen Zustande von Zerstörung. Aus der späteren Zeit des Meisters stammt das treffliche Bild des englischen Kardinals Pole in der Ermitage zu Petersburg; das grösste Meisterwerk aber ist wohl das berühmte Porträt des Andrea Doria, im Palazzo Doria zu Rom, das Bild eines gewaltigen, in Kühnheit und Verschlagenheit gleich grossen Mannes von gebieterischer Hoheit, unter dem grossen, schwarzen Barett unheimlich hervorblitzend; von einer historischen Grösse der Auffassung und einer ruhigen Macht des Kolorits, wie kaum ein zweites Werk des Meisters.

Die äusseren Lebensumstände Sebastiano's wurden zunächst durch sein nahes Verhältniss zu Michelangelo bestimmt, dem er sich nicht bloss künstlerisch anschloss, sondern auch menschlich nahe trat, so dass Michelangelo später den Sohn seines Freundes über die Taufe hielt. Als Rafael 1520 gestorben war, suchte Sebastian sein Nachfolger in der Ausmalung der vatikanischen Gemächer zu werden, und Michelangelo verwandte sich für ihn auf's Wärmste in einem Briefe an den Kardinal Bibbiena, in welchem er Sebastian einen „bedeutenden Menschen" nennt. Er drang aber nicht damit durch, und selbst eine Audienz des Künstlers beim Papste war vergeblich. Unter Hadrian VI. erhielt er zweimal den Auftrag, den Papst zu porträtiren, und auch Clemens VII. liess sich mehrmals von ihm malen. Bei der Plünderung Roms 1527 entwich Sebastian nach seiner Heimath, wo er ohne Zweifel

durch die vollendeten Schöpfungen eines Palma und Tizian sich koloristisch neu erfrischte. Das Ergebniss dieser Einflüsse ist jenes Porträt des Andrea Doria. Damals schloss er auch Freundschaft mit Sansovino und Tizian, den beiden Beherrschern und Führern der venezianischen Kunst; auch das Porträt Aretino's, mit dem er schon in Rom bekannt geworden war, entstand in dieser Zeit. Im Jahre 1529 finden wir Sebastiano wieder in Rom, und bald darauf (1531) gelang es ihm endlich, das Ziel seines Strebens, einen bequemen Ruheposten, zu erlangen. Er erhielt durch Clemens VII. das Amt des Piombo, welches ihn lediglich verpflichtete, die päpstlichen Bullen mit dem Bleisiegel zu versehen. Diese Sinecure warf ihm ein jährliches Einkommen von achthundert Scudi ab, wovon er freilich dreihundert an Giovanni da Udine abgeben musste. Von seiner Gesinnung legt ein Brief an Aretino Zeugniss ab, wo es unter Anderm heisst: „Ich bin jetzt gläubig, ganz gläubig, und dies eben ist die Frucht meines Glaubens. Saget dem Sansovino, in Rom gäbe es Aemter, Bleibullen, Hüte und andre Dinge zu angeln.“ Und in einem andern Briefe heisst es: „Nun, da ich mein Auskommen habe, will ich auch nichts mehr thun, denn jetzt hat die Welt Genie's genug, welche in zwei Monaten leisten, wozu ich zwei Jahre brauche.“ Der beste Charakterzug an Sebastiano ist seine treue Anhänglichkeit an Michelangelo, die nicht bloss in zahlreichen Briefen, sondern auch in der Sorgfalt, mit der er sich der Angelegenheiten desselben, namentlich bei der schliesslichen Ordnung des Juliusdenkmals, annahm. Doch erhielt die Freundschaft einen Riss, als Sebastiano den Kalkbewurf für das Jüngste Gericht herstellen liess und dabei von der Voraussetzung ausging, Michelangelo werde sich bestimmen lassen, das Werk in Oel auf die Wand zu malen und ihn dabei zur Mitwirkung heranzuziehen. Aus den späteren Lebensjahren Sebastiano's notiren wir noch, dass er Katharina von Medici und Giulia Gonzaga, die Geliebte des Kardinals Ippolito de' Medici, zu malen hatte. Letzteres Bild ist vielleicht in dem Porträt der Städel'schen Sammlung zu erkennen. Auch Papst Paul III. liess sich von dem Meister malen, bot aber, als er Tizian kennen lernte, diesem das Bleiamt an, wenn er sich entschliessen könne, nach Rom zu ziehen. Es war ein Glück für Sebastiano, dass der grosse Künstler ehrenhaft genug dachte, dies Anerbieten auszuschlagen. Sebastiano genoss noch bis 1547 seine Sinecure, und als er im Juni dieses Jahres von einem Fieber hingerafft ward, wurde er in Sta. Maria del Popolo bestattet.

Viertes Kapitel.

Die übrigen Florentiner.

So reich war noch immer die Triebkraft des florentinischen Kunstlebens, dass neben Lionardo und Michelangelo mehrere andere Künstler von Bedeutung heranwuchsen, die eine ähnliche Richtung einschlugen und auch ihrerseits den freien grossen Stil der vollendeten Kunst zur Entwicklung brachten. Unter ihnen gebührt *Fra Bartolommeo* die erste Stelle *). Er ist einer der edelsten Meister der goldenen Zeit, der an einfacher Grösse und reiner Schönheit kaum einem andern weicht, besonders aber an Innigkeit religiöser Empfindung Niemandem nachsteht. In dieser Hinsicht darf man sagen, dass er die Vollendung dessen ist, was Fiesole und Perugino auf einer früheren befangeneren Stufe erstrebten. *Baccio della Porta*, wie sein weltlicher Name war, wurde als der Sohn eines armen Maulthiertreibers Pagholo del Fattorino um 1475 in der Nähe von Florenz auf dem Lande geboren, kam aber als dreijähriger Knabe nach der Arnostadt, wohin der Vater um diese Zeit übersiedelte. Als der Knabe heranwuchs, gab man ihn im zarten Alter von neun Jahren zu Cosimo Rosselli in die Lehre, der damals im Kloster St. Ambrogio arbeitete. Der stille, wohlgeartete Knabe scheint sich früh das Zutrauen seines Meisters verdient zu haben; mit treuem Fleisse widmete er sich der Ausbildung seiner Kunst, und vor Allem waren es die Meisterwerke eines Masaccio und Ghirlandajo, die er mit Eifer studirte. Als der Knabe früh beide Eltern verlor, schloss er sich besonders seinem Altersgenossen Mariotto Albertinelli an, mit dem ihn eine herzliche Freundschaft und bald auch künstlerisches Zusammenwirken verband.

In dieser Frühepoche seines Schaffens sind allerdings die Schuleinflüsse des Cosimo Rosselli unverkennbar; aber keinem unter allen

*) Vgl. *Crowe* und *Cavalcaselle*, engl. Ausg. III, 427 ff. In *Jordan's* Bearbeitung IV, 439 ff.

gleichzeitigen Künstlern hat Baccio sich so entschieden angeschlossen wie Perugino. Dieser fast dreissig Jahre ältere Meister, der bis zum Ende der neunziger Jahre seinen Wohnsitz in Florenz hatte, gehörte damals zu den angesehensten Malern der Zeit und stand eben auf der Höhe seines Wirkens. Dass vorzugsweise er unter allen Florentinern durch die religiöse Grundstimmung seiner Werke einem Naturell wie Baccio innerlich sympathisch war, ist leicht zu verstehen. Wir können diesen Anschluss an die Werke Perugino's allerdings weniger durch ausgeführte Gemälde, als durch zahlreiche Handzeichnungen aus der Jugendepoche Baccio's beweisen. In diesen aber tritt die Verwandtschaft nicht bloss durch eine unverkennbare Aehnlichkeit religiösen Empfindens, sondern auch durch die Technik und die Formgebung hervor. Es sind Bisterzeichnungen, sorgfältig mit der Feder ausgeführt, und in jenem noch etwas kleinen, zierlichen Stil behandelt, der mit seinen zum Sentimentalen neigenden Köpfchen, dem weichen Schmiegen der Gestalten, besonders aber dem schön geschwungenen Gewandwurf mit den häufig angewandten kleinen rundlich zulaufenden Falten auf Perugino hinweist. Solcher Art sind zwei Compositionen des am Oelberg betenden Christus in den Uffizien (Br. 57 und 99), ebendort eine empfindungsvolle Prozession von Frauen, wobei einzelne Gestalten in dem mächtigeren Wurf der Gewänder an Ghirlandajo erinnern, wie denn überhaupt in diesen Blättern das Herauswachsen Baccio's aus der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts deutlich zu verfolgen ist (Br. 59). Ferner eine köstliche Anbetung der Könige in einer Landschaft umbrischen Charakters (Br. 61). Wie der Künstler dasselbe Thema in mehrfacher Umgestaltung der Composition zu variiren liebte, beweist ein Blatt derselben Sammlung (Br. 60), welches zweimal die Verkündigung mit ächt peruginesker Innigkeit schildert. Vergleicht man diese Compositionen mit der etwas späteren Behandlung desselben Thema's in der Albertina (Br. 16) und der noch entwickelteren in den Uffizien (Br. 109), die in lebensvoller Freiheit der Auffassung und der malerischen Behandlung nahe an Andrea del Sarto streift, so erhält man einen werthvollen Einblick in den Entwicklungsgang des Meisters. Ebenso kommt dort auf einem andern Blatt (Br. 62) Christus und die Samariterin am Brunnen zweimal vor; auch die Predigt des Johannes findet sich unter diesen frühen Zeichnungen zweimal und zwar im Britischen Museum (Br. 1 und 4). Sodann erschöpft Baccio in einer ganzen Reihe von Zeichnungen das Thema der Madonnen und heiligen Familie, z. B. in den Uffizien (Br. 58, 102,

110), im Britischen Museum (Br. 2 und 3) und im Louvre (Br. 30). Ferner treffen wir eine Krönung der Madonna in letzterer Sammlung (Br. 28) und eine Himmelfahrt derselben in den Uffizien (Br. 112), sowie eine Beschneidung ebendort (Br. 113), und endlich eine reiche Composition der Himmelfahrt Christi (Br. 111), in welcher florentinische und perugineske Elemente sich mischen. Hier wie in den übrigen Blättern dieser Epoche treten die Engel in jener dem 15. Jahrhundert geläufigen Gestalt von Jungfrauen auf, die mit flatternden, nach antiker Weise geschürzten und gebauschten Gewändern bekleidet sind. Bald darauf geht dann Baccio zu jenen reizenden nackten Kindern über, als welche die Engel in den Schöpfungen der freien Kunst des Cinquecento erscheinen.

In anderen Blättern erkennt man, wie der Künstler sich zu einem freieren Stil herausarbeitet, der besonders durch Vereinfachung des Faltenwurfs und grössere Auffassung der Form an den Einfluss Lionardo's erinnert. Den Uebergang zu dieser Umwandlung bezeichnet eine Composition der h. Familie im Louvre (Br. 32); noch etwas entwickelter ebendort die Verlobung der h. Katharina (Br. 29). In der That war damals von grösster Bedeutung für seine Entwicklung Lionardo, der zwar schon früh Florenz verlassen hatte, aber durch seine tiefen Studien für die Vollendung der malerischen Technik und seinen idealen Schönheitssinn eine Richtung eingeschlagen hatte, welcher sich Baccio innerlich verwandt fühlte. Das duftig Weiche und zart Verschmolzene des Kolorits, welches Lionardo zuerst in die Malerei eingeführt, ist von keinem gleichzeitigen Künstler so früh und mit solchem Erfolge aufgenommen worden, wie von Fra Bartolommeo. Nicht minder erkennt man in dem zarten Liebreiz seiner Frauenköpfe bei den Werken dieser früheren Zeit den Einfluss Lionardo's.

In diese Jugendjahre des Künstlers fiel das Auftreten Savonarola's, der so mächtig auch auf die reine Seele Baccio's wirkte, dass er in einem noch vorhandenen Bildniss die grob plebejischen Züge des leidenschaftlichen Bussepredigers verewigte und bei dem Volkssturm auf das Kloster S. Marco (1498) mit Gefahr seines Lebens sich den Vertheidigern des Mönches anschloss. In jenen angstvollen Augenblicken that er das Gelübde, wenn er mit dem Leben davonkäme, in den Dominikanerorden zu treten. Vorher schon hatte er zu denjenigen Künstlern gehört, welche in Folge der Bussepredigten Savonarola's eine Menge von Studienblättern, besonders Studien nach dem nackten Modell, den Flammen opferten. Als nach der Hinrichtung des Mönchs Baccio den

Auftrag erhielt, im Klosterhofe von Sta. Maria Nuova das Jüngste Gericht in Fresko zu malen, mag er, noch erschüttert von jener tragischen Katastrophe, mit verdoppelter Kraft religiöser Empfindung dies ergreifende Thema aufgefasst haben. Das leider durch schwere Unbill der Witterung arg beschädigte, zum Theil sogar zerstörte Werk nimmt eine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte ein, denn es bildet die Brücke zwischen Ghirlandajo und Rafael, indem es von der feierlichen aber noch gebundenen architektonischen Anordnung des Ersteren zu der vollendeten Freiheit und Grossartigkeit der Disputà hinüberleitet.

Das im Halbkreis abschliessende Bild zeigt oben in der Mitte den auf Wolken thronenden, von einem Kranz geflügelter Seraphköpfe umgebenen Weltrichter, eine feierliche Gestalt in grossartiger Gewandung. Die Linke legt er auf die Wunde in seiner Brust, während er die Rechte hoch erhebt, um das Wundmaal zu zeigen. Recht im Gegensatz zur Feierlichkeit dieses Gestus lauscht ein kleiner Engel unter den Falten des Mantels hervor, während drei andre wie im Spiel die Passionswerkzeuge, Zange, Hammer und Nägel halten. Zu beiden Seiten schliessen sich, wie in der Chornische einer Kirche sitzend, die Apostel an, denen die Madonna beigesellt ist. Dieser herrliche Reigen edler Gestalten voll Würde und Schönheit ist der Keim, aus welchem später Rafael's Disputà hervorwuchs. Das Centrum des Bildes nehmen die Engel des Gerichtes ein, in der Mitte ein etwas steif auf Wolken ausschreitender, der sich gar zu schwerfällig mit Kreuz und Lanze schleppt. Von ihm aus schwebt nach jeder Seite ein mächtig in die Posaune stossender Engel. Unten auf der Erde steht in der Mitte die glänzende Rittergestalt St. Michael's, der mit erhobenem Schwert und gebieterischer Handbewegung einen in's Knie gesunkenen nackten Jüngling, der sich zu den Seligen gesellt hat, auf die Seite der Verdammten weist. Diese nackte Gestalt bildet einen herrlichen Gegensatz zu der stillen Feierlichkeit der grossartig drapirten Heiligen und Seligen dieser Seite. Ebenso sieht man auf der Seite der Verdammten zwischen den mit allen Zeichen der Verzweiflung sich leidenschaftlich geberdenden nackten Verdammten eine Gewandfigur, die mit innig flehendem Aufblick auf die Huld des ewigen Richters zu hoffen scheint. So wird das Bild in der grossartigen Architektonik seiner Anordnung der Feierlichkeit des Gegenstandes gerecht und verbindet damit zugleich so viel Züge leidenschaftlicher Dramatik, als sich mit dieser Auffassung irgend vertragen. Im Wurf der Gewänder und in der

mannichfaltigen Schönheit der Köpfe kündigt sich hier zum ersten Mal in der florentiner Kunst der neue grosse Stil an. Das Bild wurde im October 1499 vollendet, also ungefähr gleichzeitig mit Lionardo's Abendmahl und Michelangelo's Pietà. So zeigt sich Fra Bartolommeo als der dritte in der Reihe der grossen Meister, welche die neue Zeit heraufführen. Trotz der starken Zerstörung des Bildes ist die ursprünglich überaus kräftige und harmonische Farbenstimmung, der trotz einiger Härten im Ganzen weich verschmolzene Ton noch wohl zu erkennen. Bei der Ausführung einiger Partieen war Mariotto behülflich. Die Studie zum Weltrichter befindet sich in den Uffizien (Br. 76); eine Zeichnung der oberen Gruppe, aber nicht von der Hand des Meisters, in der Akademie zu Venedig (Br. 8); zahlreiche Studienblätter in der Sammlung der Frau Grossherzogin zu Weimar.

Nach Vollendung dieses Werkes erinnerte sich Baccio seines Gelöbnisses, trat 1500 bei den Dominikanern zu Prato in den Orden und wurde nach überstandenem Probejahr unter dem Namen Fra Bartolommeo in das Kloster S. Marco aufgenommen. Seinem künstlerischen Beruf blieb er indess treu und nahm, ohne Zweifel unter Vermittlung seines Freundes Mariotto, an den künstlerischen Ereignissen der Stadt Theil. Die Rückkehr Lionardo's, welcher bald darauf der Wettkampf mit Michelangelo folgte, ging nicht unbemerkt an ihm vorüber; vor Allem aber schloss Rafael, als er Florenz besuchte und sich für einige Zeit dort niederliess, sich dem edlen Frate an, dessen Empfindungsweise in ihrer Lauterkeit und Schönheit seinem eigenen Gefühl innig verwandt war. Beide Künstler traten in lebhaften Austausch, wie denn Vasari berichtet, Fra Bartolommeo habe Rafael in seine Farbenbehandlung eingeweiht. Wenn er hinzufügt, der Frate habe von diesem dafür Aufschlüsse über die Perspektive erhalten, so dürfen wir diesen Theil des Berichtes wohl billig in Zweifel ziehen. Was hätte der sechs Jahre ältere Meister, der in den Traditionen und Anschauungen der florentiner Kunst aufgewachsen war, der schon vor Jahren ein Werk wie das Jüngste Gericht geschaffen hatte, von einem noch so begabten Jüngling lernen können, der bis dahin den engen Kreis der umbrischen Kunst nicht überschritten hatte! Im Gegentheil war es ohne Zweifel der Frate, von welchem Rafael nicht bloss die auf Lionardo's Lehre und Beispiel beruhende meisterliche Farbentechnik, sondern auch den edlen Stil in Gewandung und Gruppenbildung, den grossartigen von freiem Leben durchpulsten architektonischen Aufbau kennen lernte. Das Gesetz pyramidaler Composition, welches damals

in des Frate Bildern eine solche Bedeutung gewann, dass die Gruppen oft streng in ein vorgeschriebenes Dreieck hineingezeichnet sind, spielt auch in den gleichzeitigen Werken Rafael's eine grosse Rolle. Manche Bewegungsmotive in den Madonnen und heiligen Familien seiner mittleren Zeit begegnen sich mit solchen in Fra Bartolommeo's Bildern. Vor Allem aber ist es derselbe Geist lauterer Innigkeit und Schönheit, der die Werke beider Freunde verklärt. Die reine künstlerische Stimmung des Frate wurde um so weniger von irdischen Dingen getrübt, als der Ertrag seiner Kunst dem Kloster zu Gute kam, dem daher auch der geschäftliche Theil, namentlich die Verhandlung mit den Bestellern zufiel. Seit 1509 wurde ihm gestattet, seinen Freund Mariotto als Gehülfen heranzuziehen, dem dafür die Hälfte des Ertrages zugestanden ward. Dies eigenthümliche Verhältniss dauerte bis 1512, wo Mariotto sich mit dem Freunde auseinandersetzte und ausschied. Als Monogramm für ihre gemeinsamen Arbeiten wählten sie zwei Siegelringe, welche durch ein Kreuz zusammengehalten werden.

Zu den frühesten Werken des Frate gehört das köstliche kleine Triptychon in der Casa Poldi zu Mailand, welches die das Kind säugende Madonna darstellt, auf den Flügeln die h. Barbara und Katharina, auf der Aussenseite grau in grau die Verkündigung. Dies Werk von höchster miniaturhafter Vollendung scheint um 1505 entstanden zu sein. Das Gepräge derselben Frühzeit, die durch den überwiegenden Einfluss Lionardo's charakterisirt wird, trägt das Freskobild eines Ecce homo, unter Nr. 377 in der Galerie Pitti. Sodann gehört der früheren Epoche des Meisters die dem h. Bernhard erscheinende Madonna in der Sammlung der Akademie, ursprünglich in der Badia. Die Jungfrau schwebt, von einer Engelschaar umgeben und getragen, von links her auf Wolken herab, in den Armen das segnende Kind haltend. Im Vordergrund rechts kniet an seinem Pulte, im Profil zur Madonna gewendet, der h. Bernhard, von Johannes dem Evangelisten und Benedictus umgeben. Hier sind besonders die drei Heiligen ungemein anziehend durch edlen Gewandstil und weihevollen Ausdruck der Köpfe, zugleich in der Farbe von kräftiger Harmonie, und von jenem duftigen Schmelz der fein gestimmten Lasuren, welcher an Lionardo erinnert. Die Gestalten mahnen aber noch deutlich an Perugino's Auffassung. Auch in der Gruppe der Madonna mit den Engeln spürt man noch einen Rest alter Unfreiheit, und die Farbe der übrigen Theile verräth eine unruhige Buntheit, die noch stark an Cosimo Rosselli gemahnt. Mehrere Studienblätter zu diesem Bilde sieht

man in der Sammlung der Frau Grossherzogin zu Weimar. Ungefähr gleichzeitig mit diesem 1507 entstandenen Bilde sind die beiden kleinen



Fig. 30. Madonna von Fra Bartolommeo. Lucca.

Flügelbilder der Geburt und Beschneidung Christi, auf der Aussenseite Grau in Grau die Verkündigung, welche sich in der Galerie der Uffizien befinden. Als Altarflügel für ein von Donatello ausgeführtes Marmorrelief der Madonna gemalt, sind sie von miniaturhafter Feinheit

und zartester Vollendung, in der technischen Behandlung den durchgebildeten Meister verrathend. Studienblätter auch zu diesen Werken in Weimar. Um dieselbe Zeit malte er in einem Bogenfeld über der Thür des Refectoriums von S. Marco Christus als Pilger von zwei Mönchen freundlich aufgenommen, ein Bild von seelenvoller, an Fiesole erinnernder Innigkeit, dabei von meisterlicher Freskotechnik.

Es folgt nun eine Reihe von Andachtsbildern, in welchen der Künstler durch den Adel der Gestalten, die Reinheit des Ausdrucks, die milde Anmuth der Köpfe und den feinen Rhythmus der Gruppenbildung sich Rafael verwandt, ja nicht selten ebenbürtig erweist. Zugleich erreicht in diesen Werken sein Faltenwurf jene klassische Vollendung, den grossen freien Stil, der von keinem unter den Grössten jener Zeit übertroffen wird. Wie sehr er diese Seite des Studiums betonte, geht daraus hervor, dass der Frate nach Vasari's Bericht die Gliederpuppe erfand, um den Faltenwurf besser ausführen zu können. Eine irrig dem Lionardo zugeschriebene Kohlenzeichnung in den Uffizien zeigt deutlich die Verwendung des Gliedermannes.

Die Reihe der vollendeten Schöpfungen dieser mittleren Zeit beginnt ein Bild aus dem Jahr 1509, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, die thronende Madonna, von Johannes d. T. und Stephanus verehrt, in S. Martino zu Lucca. (Fig. 30.) In dem süssen Lächeln des fein gezeichneten Madonnenkopfes wie in der fast zu weichen Holdseligkeit der beiden Heiligen ist ebenso wie in dem glänzenden, duftig weichen und dabei leuchtenden Kolorit ein starker Einfluss Lionardo's nicht zu verkennen. Die beiden mit der Krone zu Häupten der Madonna fliegenden Engelknaben sind in ihrem köstlich leichten Schweben die ersten Zeugen einer neuen freieren Auffassung; über dem Ganzen ruht ein bezaubernder Hauch jugendlicher Reinheit der Empfindung. Die Kohlenzeichnung zur Madonna befindet sich im Louvre (Br. 19), die Studien zu den beiden Heiligen in den Uffizien (Br. 66 u. 85), Anderes zu Weimar. Aus demselben Jahre stammt das nicht minder bedeutende Altarbild in S. Romano zu Lucca, welches den von Engeln umschwebten Gottvater darstellt, wie er der h. Magdalena und Katharina von Siena erscheint. Es ist eins seiner herrlichsten Werke, voll Schönheit, Würde und Anmuth, wunderbar fein die Körper der schwebenden Engel und der duftige Ton ihres Fleisches, feierlich die Gestalt Gottvaters, edel bewegt und tief empfunden die beiden Heiligen, von denen Katharina mit dem süssen Ausdruck an die edelsten Inspirationen Lionardo's erinnert. Das Ganze eine Rafael's würdige Schöpfung. Die

oberen Theile, etwas härter in der Färbung, scheinen die Mitwirkung Mariotto's zu verrathen. Die Kohlenstudie zu Gottvater befindet sich in den Uffizien (Br. 73) und ebendort die sorgfältige Federzeichnung zu derselben Gestalt sammt den sie umgebenden Engeln (Br. 114). Letztere ist offenbar der erste Entwurf, während in dem andern Blatt uns eine Naturstudie für Richtigstellung der Körperverhältnisse vorliegt. Weitere Studienblätter zu Weimar.

Der Glanz des Kolorits in diesen Bildern, deren Technik am meisten an Lionardo erinnert, darf wohl auf den Einfluss der venezianischen Kunst zurückgeführt werden, welche Fra Bartolommeo bei einem Besuch im Jahr 1508 kennen gelernt hatte. Das letzterwähnte Bild war ihm bei dieser Gelegenheit für das Kloster S. Pietro Martire auf Murano bestellt worden, blieb aber in seiner Werkstatt, da die Geschäftsträger der Besteller sich über den Preis mit den Mönchen von S. Marco nicht zu einigen vermochten. Um dieselbe Zeit entstand eine thronende Madonna mit vier Heiligen in S. Marco, höchst bedeutend und kraftvoll in warmem, tiefem Kolorit; sodann im Jahre 1511 das im Louvre befindliche Altarbild der Verlobung der h. Katharina, mit den h. Petrus, Bartholomäus, Vinzenz, Franziskus und Dominikus, herrlich im Aufbau, frisch und blühend im Kolorit, bei klarem Helldunkel, meisterlich in der Entwicklung der Charaktere und dem rhythmischen Zusammenklang der Bewegungen, die Madonna namentlich von rafaelischer Anmuth mit dem reizend bewegten Kinde, ganz köstlich die drei schwebenden Engel, von denen der eine in goldigem Helldunkel durchgeführt ist. Das Werk trägt die Namensunterschrift des Meisters: Bartholome. Floren. und die Ordensbezeichnung: or (dinis) prae(dicatorum). Eine gleichzeitige Kopie des Bildes befindet sich in der Akademie zu Florenz.

Aus demselben Jahre stammt die thronende Madonna mit den Apostelfürsten Petrus und Paulus in Sta. Caterina zu Pisa, ein Werk voll Würde, bei welchem übrigens die Mitwirkung Mariotto's bezeugt und durch das oben erwähnte Doppelmonogramm bestätigt ist. Dasselbe Zeichen, verbunden mit den Namen beider Künstler (Fr̄is Bartho. or. p. et Mariotti Florentino͠r. opus), kommt auf einer Darstellung der Verkündigung vom Jahre 1511 in Ste. Madeleine zu Genf vor. Daher ist es denn auch völlig willkürlich, wenn ein Bild im Belvedere zu Wien von dem Katalog der Sammlung sowie von Crowe und Cavalcaselle dem Fra Paolino da Pistoja zugesprochen wird. Es ist eine thronende Madonna mit dem Kinde zwischen sechs Heiligen vom Jahre

1510, mit dem bekannten aus zwei Ringen und einem Kreuz gebildeten Monogramm der Markuswerkstatt bezeichnet, welches man ihm zuschreibt. Im Aufbau und der Formgebung gehört es völlig Fra Bartolommeo und zeichnet sich durch weichen, milden Ausdruck der Köpfe und ein sanftes, harmonisches Kolorit aus. Die Empfindungsweise erinnert an die damals bei Fra Bartolommeo vorwaltende, rafaelische Auffassung. Dasselbe Zeichen und die Jahrzahl 1511 trägt auch eine Tafel in der Galerie Borghese zu Rom, auf welcher die Anbetung des Christuskindes durch die Madonna dargestellt ist. Diese sowie manche andere mit dem Werkstattzeichen von S. Marco versehenen Werke, stammen im Entwurf vom Frate, wobei indess das Mass seiner eigenen Betheiligung an der Ausführung sich als schwankend erweist. Die Verlobung der h. Katharina mit dem Christuskinde wiederholte der Frate sodann in einer noch freieren und reicheren Composition vom Jahre 1512 in dem herrlichen, ursprünglich für die Kirche S. Marco ausgeführten Bilde der Galerie Pitti, in welchem er sich wieder auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigt. Eine Anzahl von Studienblättern dazu in Weimar. Zugleich erreicht darin die Verbindung mit Mariotto das Gepräge der vollkommensten Harmonie. Die Madonna hält mit einer huldvollen Geberde von rafaelischer Anmuth das zu ihren Füssen stehende Kind sorglich am Arme und lässt es sich herzlich der h. Katharina entgegen neigen, die mit inniger Andacht den Ring empfängt. Ihr gegenüber kniet die jungfräulich holde h. Katharina von Alexandrien. Ein dichtes Gedränge von sechs Heiligen jederseits wohnt aufmerksam der Ceremonie bei; aus diesen Gruppen lösen sich, stattlich vortretend, gleichsam als die beiden Pfeiler der Composition, die jugendherrliche Gestalt des h. Georg in blinkender Rüstung und der männlich ernste Bartholomäus, der in der Rechten das Messer als Symbol seines Martyriums, in der Linken ein grosses Buch hält, das er mit einer öfter beim Frate vorkommenden effektvollen Attitüde gegen den rechten Oberschenkel stemmt. (Ein Motiv, welches öftere Wiederholung bei Andrea del Sarto gefunden hat.) Zwei köstliche musizirende Engel mit Laute und Bratsche, die der Künstler seinem Entwurf zum Stadthausbilde entlehnte (vgl. S. 164 u. fg.), sitzen an den Stufen des Thrones. Vier nackte Engelknaben in köstlich leichtem Schweben halten über der Madonna die Vorhänge eines runden Baldachins empor. Hier haben wir eine der vollkommensten und grossartigsten Compositionen des Meisters, in der frei bewegten Symmetrie und der edlen perspektivischen Anordnung, in der fein abgewogenen Linienführung,

der vollkommenen Schönheit und Würde der Gestalten den edelsten Schöpfungen der goldenen Zeit ebenbürtig. Die Rothstiftstudien zum Bartholomäus bewahrt die Sammlung der Uffizien (Br. 77). Das Motiv dieser schönen Figur kehrt mit geringer Abänderung auf dem Stadthausbilde wieder. Ebenda (Br. 107) der Kopf der Katharina von Alexandrien, eine köstliche Kohlenzeichnung.

Aus derselben Zeit wird das grosse Bild der Himmelfahrt Mariä im Museum zu Berlin stammen, das in dem schönen Aufbau und der kraftvollen Entwicklung der Formen die freie Meisterschaft verräth. Der obere Theil scheint von Mariotto, und hier verflacht sich im Kopfe der Madonna der edle Typus des Frate zu einer gewissen gleichgültigen Leere; dagegen sind die das Grab umstehenden Apostel von edler Lebendigkeit. Der besten Zeit Fra Bartolommeo's gehört dann, wie es scheint, das Altarbild im Dom zu Besançon, welches die auf ihrem Throne von Engeln emporgetragene Madonna darstellt, unten von fünf Heiligen und dem Stifter des Bildes, Johann von Carondelet, Erzbischof von Palermo, verehrt.

Auf gleicher Höhe steht sodann die h. Familie, welche unter dem Schutze der Dreieinigkeit von den zehn Patronatsheiligen der Stadt Florenz umgeben ist, in der Galerie der Uffizien, wiederum ein Bild, das in der vollendeten Grösse und köstlichen Freiheit der Composition eines Rafael würdig ist. (Fig. 31.) Für den Rathssaal des Palazzo Vecchio bestimmt, blieb es unvollendet und zeigt in der braunen Untermalung, wie sehr das technische Verfahren des Künstlers durch das Vorbild Lionardo's bestimmt ward.

Von der Sorgfalt, mit welcher der Künstler dieses Hauptwerk vorbereitet hat, das nebst den Schlachtbildern Lionardo's und Michelangelo's den Regierungspalast seiner Vaterstadt verherrlichen sollte, giebt eine Reihe von Studienblättern in den Uffizien Zeugniss. Zuerst entwarf er (Br. 53) eine Zeichnung mit nackten Figuren für das ganze Bild, auf welcher freilich die oberen Theile fehlen. Man sieht die Madonna (Fig. 32) auf einem Stufenbau thronen, hinter ihr, sie etwas überragend, die h. Anna mit der Geberde innigen Flehens. Zu beiden Seiten ordnen sich in freier Gruppirung die Patrone der Stadt; an den Füssen des Thrones sitzen zwei musizirende Engel; der kleine Johannes aber schreitet die Stufen hinauf und wird von dem Christuskinde mit lebhafter Freude empfangen. Zur Madonna hat der Frate sodann eine Reihe von herrlichen Rothstiftzeichnungen nach dem nackten Modell entworfen, indem er dieselbe sich bald nach rechts, bald nach links

Zu Seite 164.

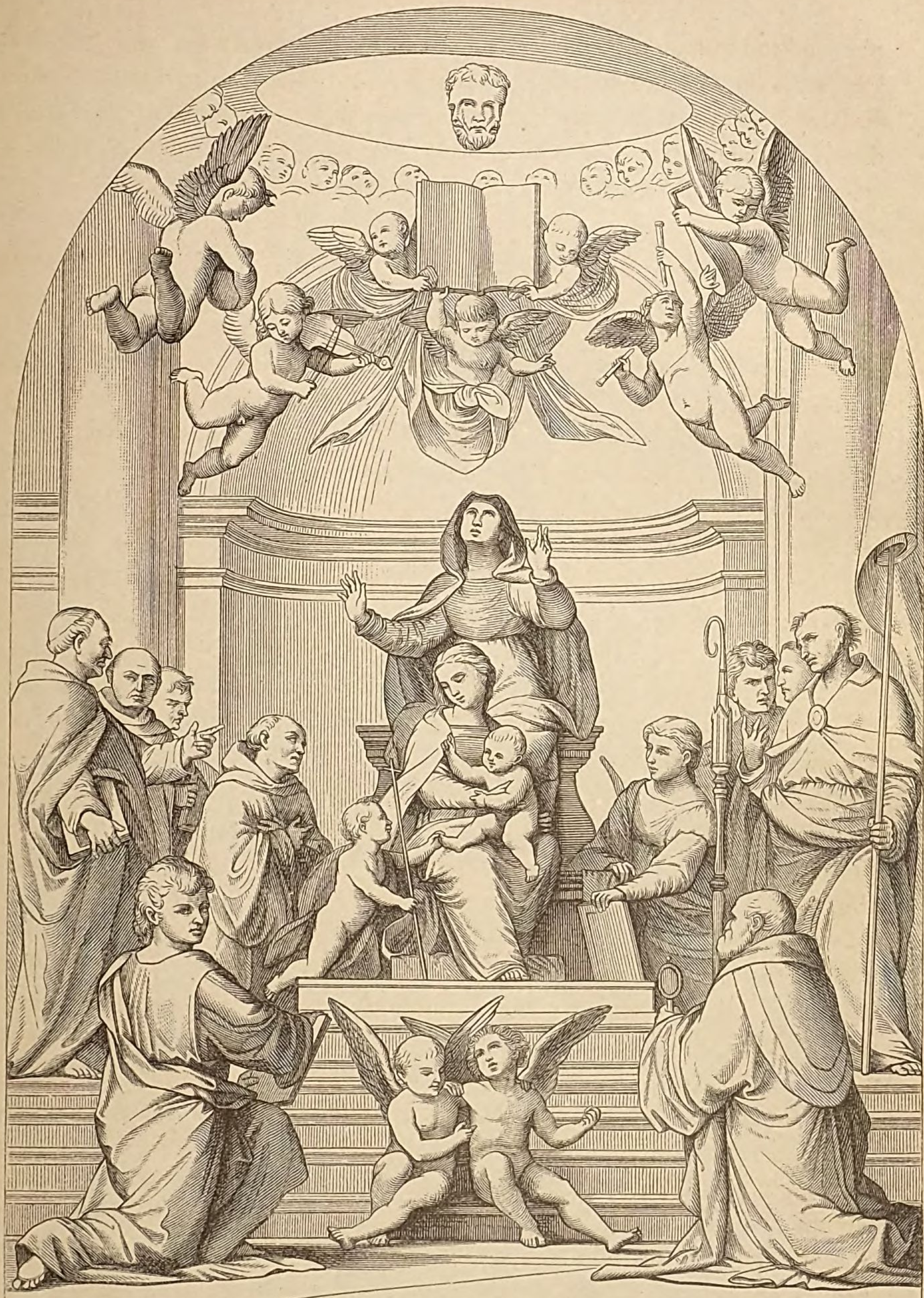


Fig. 31. Thronende Madonna, von Fra Bartolommeo. Uffizien.

wenden und das Christuskind bald mehr von der Seite, bald mehr von vorn sich zeigen lässt (Br. 65 zwei Mal, 64 und 63). Die endgiltige Redaction erhielt dann diese Figur auf der Kohlenzeichnung derselben Sammlung (Br. 69). Auf Blatt 63 hat er zwei Mal den kleinen Jo-

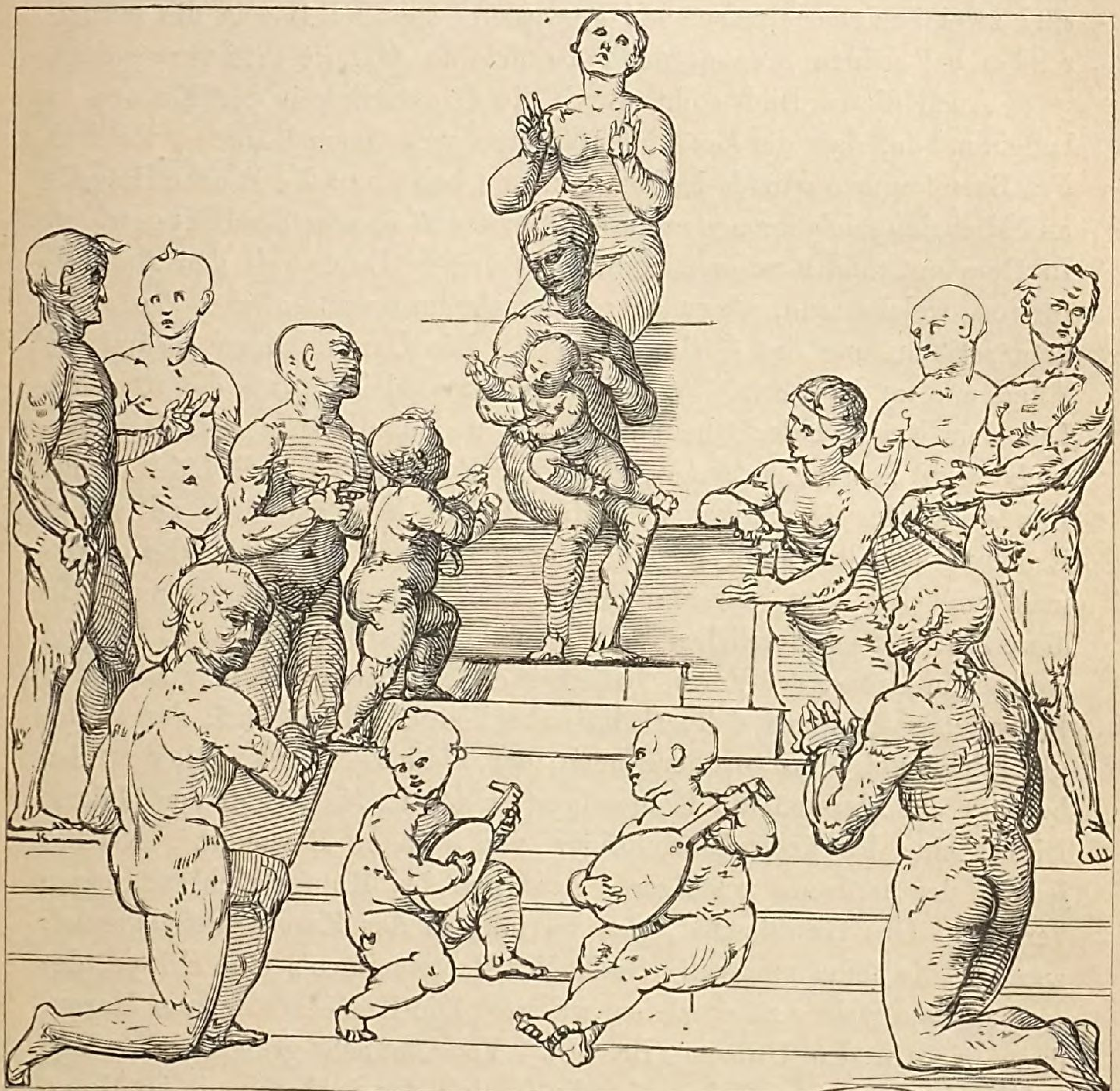


Fig. 32. Erster Entwurf zu Fig. 31. Uffizien.

hannes entworfen, einmal von links, das andre Mal von rechts die Stufen hinaufsteigend. Ausserdem befindet sich darauf einer der in der oberen Abtheilung die Dreifaltigkeit umschwebenden Engel, köstlich leicht im Fluge dargestellt. Von den links knieenden Heiligen giebt es eine schöne in Kreide ausgeführte Gewandstudie auf einem

andern Blatt (Br. 70), von dem auf derselben Seite vorn stehenden Mönch eine andre ebendort (Br. 72). Wie bedeutende Umgestaltungen der Künstler bei der Ausführung noch vornahm, lehrt ein vergleichender Blick auf unsere Abbildungen; namentlich der kleine Johannes kniet auf den Stufen, anstatt hinaufzuschreiten, und aus den musizirenden Engeln sind zwei einander umarmende geworden, während Baccio die musizirenden bei seinem grossen Madonnenbilde der Galerie Pitti verwendete.

Auch dieses Bild steht durch die Grossartigkeit der Formen so bedeutend da, dass die Erzählung Vasari's von einem Besuche, welchen Fra Bartolommeo damals in Rom gemacht habe, um die Werke Rafael's und Michelangelo's kennen zu lernen, grosse Wahrscheinlichkeit gewinnt. In Rom entstanden wahrscheinlich die beiden Tafeln mit den Apostelfürsten, welche man, allerdings nicht mehr im ursprünglichen Zustande, in der Sammlung des Quirinal sieht. Die Cartons dazu besitzt die Akademie zu Florenz. Vasari berichtet zugleich, dass die römische Luft dem Frate schlecht bekommen sei, und damit lässt sich die Thatsache wohl zusammenreimen, dass der Künstler im Juli 1514 in das Landspital der Dominikaner nach Pian' di Mugnone sich zu seiner Erholung begab. Man sieht dort noch mehrere Arbeiten, die er damals und bei später wiederholten Aufenthalten ausgeführt hat. In diese Zeit fällt ein herrliches Madonnenbild in der Kirche von S. Marco, welches in Grösse der Form, Innigkeit des Motivs und dem glänzenden Kolorit der Madonna della Sedia nahe kommt. Dass auch der Frate, glücklicherweise nur vorübergehend, den Einfluss Michelangelo's erfuhr, bezeugt am klarsten die Kolossalgestalt des h. Marcus in der Galerie Pitti, eine herrliche Gewandfigur von kühner Bewegung, welcher jedoch der mühsam gesteigerte Ausdruck des Kopfes nicht zu folgen vermag. Das Gewaltsame, das terribile in der Kunst Michelangelo's war für die feine massvolle Seele Fra Bartolommeo's eine Klippe, der er sich bald wieder zu entziehen wusste. Die Kohlenstudie zum Marcus findet sich in den Uffizien (Br. 68). Von ähnlich grandioser Anlage bei leuchtend tiefem Kolorit ist die, gleich der vorigen, aus S. Marco stammende Figur des h. Vinzenz Ferrerius in der Akademie (S. der gr. G. Nr. 69). Dahin gehören auch die Einzelgestalten dominikanischer Heiliger, im Dormitorium von S. Marco in Fresko ausgeführt.

Auf der nunmehr erlangten freien Höhe künstlerischer Vollendung schuf Fra Bartolommeo in den wenigen Jahren, die ihm noch vergönnt waren, eine Reihe edelster Meisterwerke. So im Jahre 1515 die Verkündigung im Louvre, wo die sonst so einfache Composition durch

Hinzufügung einer mächtigen Doppelgruppe von Heiligen, Johannes d. T., Paulus, Hieronymus, Franziskus und der knieenden Magdalena und Margaretha bereichert wird. Es ist ein kleines Bild von köstlicher Freiheit der Composition, herrliche Gestalten voll tiefer Empfindung in leuchtender Gluth des Kolorits und goldigem Helldunkel. In demselben Jahre schuf der fleissige Mönch das grosse Andachtsbild der Madonna della misericordia in S. Romano zu Lucca. Während Christus in feierlichem Schwung dahinschwebt und die Madonna innig zu ihm aufblickt, breiten Engel ihren Mantel über die Christenheit aus, deren Vertreter, nach Alter und Geschlecht verschieden, in edel empfundenen Gruppen sich schutzflehend zusammendrängen. So reich an herrlichen Einzelheiten diese grosse Composition ist, die durch ein tiefes kraftvolles Kolorit sich auszeichnet, so bringt doch eine gewisse Absichtlichkeit in der Anordnung und etwas Gesuchtes in den Stellungen eine etwas kühle Wirkung hervor. Das dritte Bild dieses Jahres ist eine Madonna der Ermitage zu Petersburg, auf welchem in Uebereinstimmung mit jener von S. Marco die h. Jungfrau mit dem Kinde am Boden sitzend dargestellt ist, von vier musizirenden Engeln umgeben. Hier begegnet uns anstatt des feierlichen Aufbaues der grossen Altarbilder eine jener idyllischen Familienscenen, wie sie in der florentinischen Kunst, besonders durch Fra Filippo und Botticelli ausgebildet worden waren. Die Madonna steigt vom Himmelsthron herab und wird ganz irdische Mutter, wobei die Innigkeit rein menschlichen Empfindens an die Stelle überweltlicher Mystik tritt. Fra Bartolommeo hat, zugleich mit Rafael in Lionardo's Fussstapfen tretend, dies rein Menschliche aus dem florentinisch Bürgerlichen und Alltäglichen durch den Adel höchster Schönheit in Aufbau und Linienführung, in Gewandung, in Form und Ausdruck der Köpfe zu freier Idealität erhoben.

Hat das Petersburger Bild durch Verputzen an seiner ursprünglichen Schönheit eingebüsst, so scheint dagegen eine andere, etwas frühere Composition, im Besitz des Lord Cowper zu Panshanger von untadeliger Erhaltung. Dort erweitert sich das Thema zur lieblichsten Familienscene, indem die noch lionardesk gezeichnete Madonna wie rastend in einer Landschaft unter Palmen sich niedergelassen hat, auf dem Schoosse das nackte Kind haltend, welches von dem herbeieilenden kleinen Johannes ein Kreuz empfängt. Die Gruppe zeigt pyramidalen Aufbau, dessen symmetrische Strenge durch den neben der Madonna gelagerten, dem Kinderspiel gemüthlich zuschauenden Joseph (Studie dazu in Weimar) gemildert wird. Ein Bild ähnlicher

Art aus dem Jahre 1516 ist die h. Familie der Galerie Corsini in Rom, wo die Madonna auf einem Wiesengrunde sitzend das Christuskind auf dem Schoosse hält, welches seinen Gespielen umarmt, während Joseph behaglich zuschaut. (Studie zum Joseph in Weimar.)

Noch mehrere bedeutende Werke entstanden in demselben Jahre; so zunächst das mächtige Bild der Auferstehung Christi in der Galerie Pitti, von gewaltigem, fast ekstatischem Ausdruck. Christus tritt mit der Geberde des Segnens unter die vier Evangelisten, in deren gross-

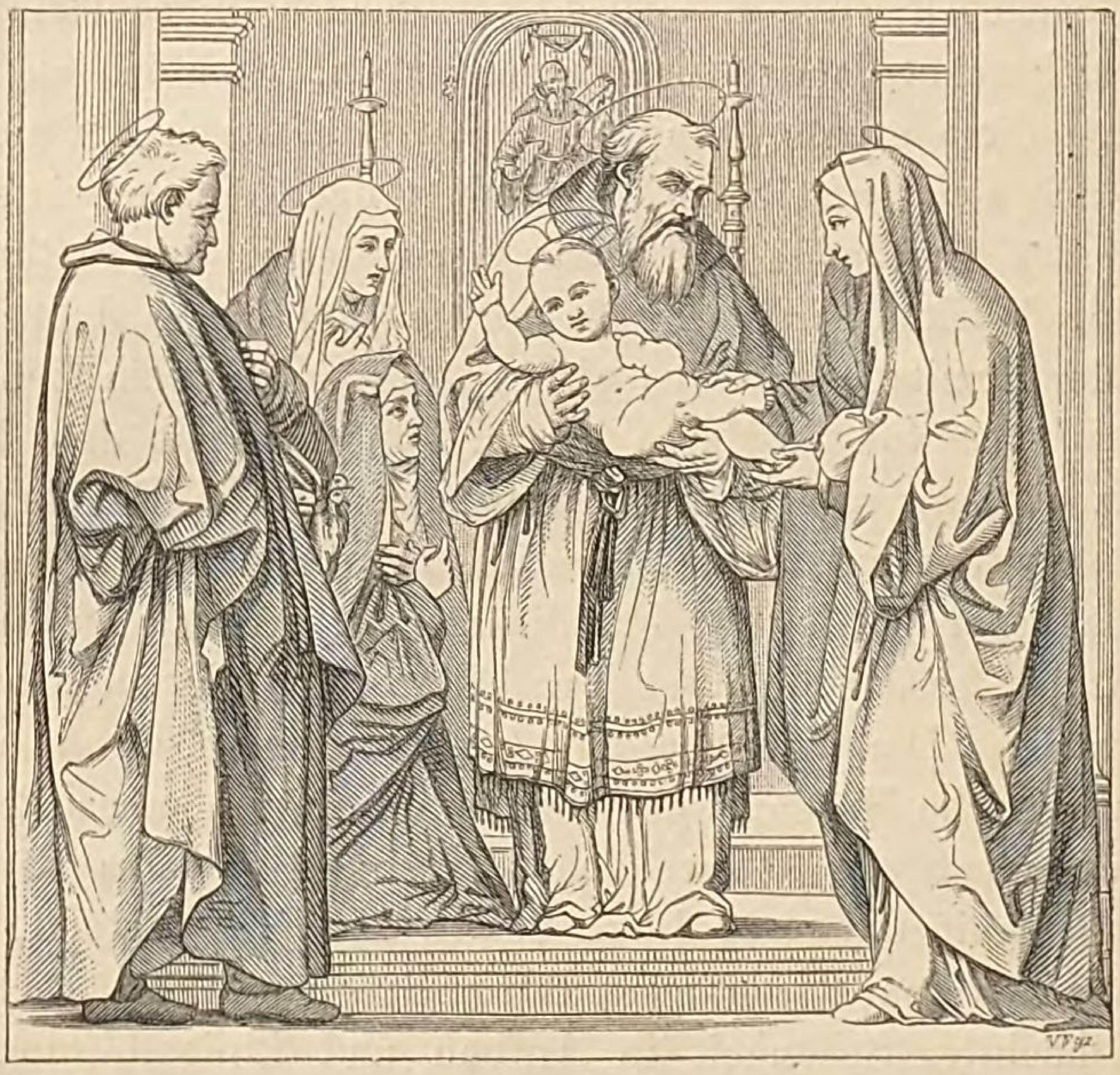


Fig. 33. Darstellung im Tempel, von Fra Bartolommeo. Wien.

artigen Gestalten ein Nachklang der römischen Eindrücke zu spüren ist. Für die Gestalt Christi besitzt die Sammlung in Weimar eine Reihe von Studienblättern. Auf beiden Seiten dieses für die Kirche der Annunziata gemalten Bildes befanden sich die jetzt in den Uffizien aufgestellten Tafeln mit den Gestalten der Propheten Jesaias und Hiob (die Zeichnung zu letzteren ebendort, Br. 75, Studien zu beiden in Weimar); Werke, die in ihrer grossartigen Auffassung den Einfluss der sixtinischen Kapelle verrathen. Aus demselben Jahre datirt sodann das grosse Bild der Verklärung Mariä im Museum zu Neapel, von feierlicher Anordnung, aber im Kolorit von unruhiger Buntheit, die

indess wohl durch Verputzen herbeigeführt worden ist. Aus demselben Jahre endlich besitzt das Belvedere zu Wien (Fig. 33) eine durch würdevolle Einfachheit hervorragende Darstellung im Tempel, voll Innigkeit des Ausdrucks, besonders edel die Madonna, auffallend kurz dagegen die übrigen Gestalten, das Kolorit wiederum, in Folge Verputzens, ungewöhnlich unruhig. Eine Anzahl von Studien dazu in Weimar. Zu den edelsten Werken des Meisters gehört endlich noch die aus seiner besten Zeit herrührende Trauer um den todten Christus in der Galerie Pitti (Fig. 34), wo die edle Gestalt Christi, nach tiefen Leiden endlich in der Ruhe des Todes ausgestreckt, zu den schönsten Inspirationen der goldnen Zeit gehört, und die Trauer in der innig über ihn gebeugten Mutter, der leidenschaftlich seine Füsse umklammernden Magdalena und dem wehmüthig hinausblickenden Johannes unvergleichlich edel abgestuft ist. Das einzige Mal, dass Fra Bartolommeo aus dem ruhigen Andachtsbild zu dramatisch bewegter Composition übergeht; aber auch hier schafft er ein Werk höchsten Ranges. Nach Vasari hätte Bugiardini dies unfertig gebliebene Gemälde vollendet. Die Modellstudie zu dem todten Christus besitzt das Louvre (Br. 33), die Studien zu Johannes und Magdalena die Sammlung zu Weimar.

Einen köstlichen Schatz von Werken des Meisters bilden die beiden Bände mit Handzeichnungen, welche sich zu Weimar im Besitz der Frau Grossherzogin zu Sachsen befinden. Sie stammen aus dem Nonnenkloster der h. Katharina zu Florenz, und zwar aus dem Nachlass der Nonne Plautilla Nelli, welcher dieselben durch Vermächtniss zugekommen waren. Da A. von Zahn über diese nicht weniger als 497 Zeichnungen umfassende Sammlung eingehend berichtet hat, genügt eine Hinweisung auf seinen Aufsatz *).

Nach einem unablässig dem edelsten Kunstschaffen geweihten Leben wurde Fra Bartolommeo im Jahre 1517 von erneuten Krankheitsanfällen heimgesucht, von welchen er zuerst Heilung in den Bädern von S. Filippo hoffte. Von dort nach Ferrara reisend malte er noch für die Gemahlin des Herzogs Alfonso, Lucrezia Borgia, einen Christuskopf. Dann suchte er noch einmal die vertraute Stille von Pian di Mugnone auf, wo er nochmals in einem wohlerhaltenen Fresko Christus als Gärtner der Magdalena erscheinend darstellte und sich in ungeschwächter, künstlerischer Kraft bewährte. Aber bald nach der Rück-

*) Jahrb. für Kunstwissenschaft, III. 174 ff.

kehr am 3. August erlag er, zum grossen Schmerz seiner Klostergenossen, seinen Leiden und ward ehrenvoll in S. Marco bestattet. Mit ihm erlosch eine der edelsten und reinsten Gestalten der italienischen Kunst.

Unter den Schülern und Gehülfen des Meisters ist *Fra Paolino* von Pistoja, 1490 geboren, als ein wenig bedeutender, unselbständiger Nachahmer Fra Bartolommeo's zu nennen. Er ist an den Arbeiten der S. Marco-Werkstatt betheiligt, und manches geringere in den Sammlungen auf Fra Bartolommeo getaufte Bild dürfte von ihm herrühren. Von 1516 datirt ein Fresko der Kreuzigung in S. Spirito zu

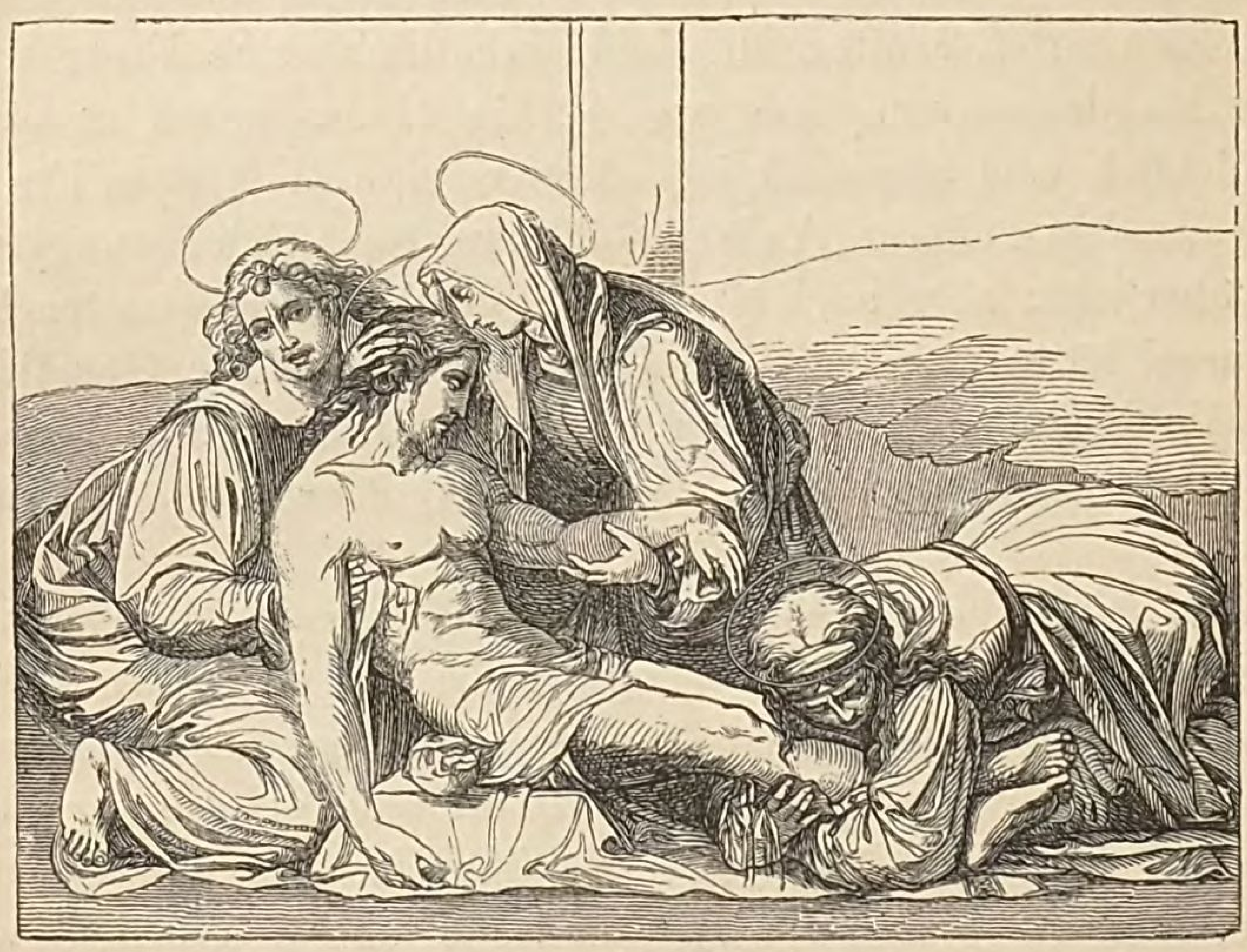


Fig. 34. Pietà, von Fra Bartolommeo. Galerie Pitti.

Siena, ein ebenfalls dem Fra Bartolommeo nahe stehendes Bild. In der Sammlung der Akademie zu Florenz sieht man mehrere Bilder von Fra Paolino, so eine Verlobung der h. Katharina und eine würdige Darstellung der Pietà vom Jahr 1519, sowie die Verleihung des Gürtels an den h. Thomas, von sehr frischem, aber etwas grellem Kolorit. Auch in seiner Vaterstadt Pistoja finden sich verschiedene Werke seiner Hand, von denen die thronende Madonna mit Heiligen in S. Paolo, bezeichnet mit seinem Namen und der Jahreszahl 1528, Erwähnung verdient. Nach dem Tode Fra Bartolommeo's erbte er dessen Entwürfe und Zeichnungen, an denen er sich aufrecht hielt, so dass er bisweilen zu tüchtigen Leistungen sich aufschwang. So zehrte

er an dem Nachlass seines Meisters, bis er im Jahre 1547 in Folge eines Sonnenstichs starb.

Von ihm empfing aus zweiter Hand die Ordensschwester Plautilla Nelli (1523—1587) die Kunstweise der Werkstatt von S. Marco, die sie freilich nicht ohne Abschwächung und Verflachung fortführte. So in einer Darstellung der Trauer um den Leichnam des Herrn, welche aus dem Kloster Sta. Caterina in die Sammlung der Akademie übergegangen ist.

Ungleich bedeutender ist der Freund und Genosse Fra Bartolommeo's, *Mariotto Albertinelli*, 1474 geboren und von seinem Vater für das Goldschlägergewerbe bestimmt*). Da ihn aber seine Neigung zur Malerei trieb, so begab er sich zu Cosimo Rosselli in die Lehre, wo er mit Fra Bartolommeo bald in ein nahes, freundschaftliches Verhältniss trat, so dass Vasari ihn „fast einen zweiten Bartolommeo" nennen konnte. Als dieser sich selbständig niederliess, gesellte sich Mariotto zu ihm, und wir haben schon gesehen, dass diese Verbindung auch dann noch fortbestand, als sein Freund in das Kloster S. Marco eingetreten war. Er schloss sich der Kunstrichtung des Frate so nahe an, dass seine Bilder in Aufbau, Zeichnung, Form und Ausdruck der Köpfe, vor Allem in dem weichen Schmelz des Kolorits diesem sehr nahe kommen. Zu seinen frühesten Werken gehört das Rundbild der Galerie Pitti mit einer Darstellung der h. Familie. Die Madonna betet das am Boden liegende, neugeborne Kind an, welches von einem Engel ein Kreuz empfängt; im Hintergrunde sieht man den h. Joseph und darüber schweben drei Engel, welche das Gloria in excelsis anstimmen. Die Composition erinnert an Lorenzo di Credi, dem auch die derben Formen des Christuskindes entsprechen, Ausdruck und Färbung stehen aber Fra Bartolommeo nahe. Eins seiner schönsten Werke ist die Heimsuchung vom Jahr 1503 in den Uffizien. Man sieht die beiden Frauen einander vor einer Bogenhalle begegnen, welche mit ihren eleganten Formen die Composition wirkungsvoll abschliesst. Der edle Ausdruck beider Gestalten, die zarte jungfräuliche Zurückhaltung der Madonna, der freudige Eifer und die vertrauliche Innigkeit der Elisabeth bilden einen herrlichen Zusammenklang. Vor Allem aber ist der Farbenakkord in den leuchtenden, tief gesättigten Tönen, dem tiefblauen Himmel und der dunklen Bogenhalle von köstlicher Wirkung.

*) *Crowe* und *Cavalcaselle*, Engl. Ausg. III, 484 ff., in *Jordan's* Ausg. IV, 492 ff.

Aus dem Jahre 1506 besitzt die Galerie des Louvre ein aus der Kirche Sta. Trinità stammendes Bild der Madonna, welche von den Heiligen Hieronymus und Zenobius verehrt wird, eine Composition voll Adel und Würde, die Madonna namentlich grossartig und frei in der Bewegung. Aber das Kolorit hat gelitten, so dass das Bild auffallend kühl erscheint und mit den schillernden, in's Violette und Röthliche spielenden Gewändern nicht erfreulich wirkt. Aus demselben Jahre stammt das Fresko des Gekreuzigten mit Maria Magdalena und Johannes in der Certosa zu Florenz, ein Werk von ergreifender Innigkeit des Ausdrucks. Eine einfache Composition der Madonna mit dem vor ihr auf einer Brüstung stehenden Christuskind und dem kleinen Johannes vom Jahr 1509 sieht man im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, eine thronende Madonna mit vier Heiligen, etwa aus derselben Zeit und mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, eine tüchtige Arbeit von kräftiger und harmonischer Farbe, in der Akademie zu Florenz. Von grossartigem Aufbau und bedeutender Wirkung ist ebendort die auf Goldgrund gemalte, aus dem Kloster S. Giuliano stammende Dreieinigkeit (Fig. 35), ein treffliches Werk, dessen weiches, tiefes Kolorit zwischen Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto steht. In der Auffassung folgt er dem alterthümlichen Motiv, nach welchem Gottvater mit ausgebreiteten Armen den am Kreuze hängenden Christus hält. Von besonderer Feinheit und fast rafaelischer Schönheit sind die beigegebenen Engel. Von ähnlicher Auffassung zeugt ein Rundbild im Museum zu Berlin; ebenfalls voll edler Empfindung, dabei von köstlichem Schmelz der Farbe. Ueberaus edel ist sodann die Verkündigung vom Jahre 1510, welche aus St. Zanobi in die Akademie von Florenz gelangt ist, ein grosses Hauptwerk des Meisters von prächtiger Farbenwirkung, die nur in den oberen Theilen etwas eingebüsst hat; in der Anordnung übrigens nicht frei von gesuchter Wirkung.

Eins seiner feinsten Werke war ohne Zweifel die Krönung Mariä, von welcher die oberen Theile des im Halbkreis abgeschlossenen Bildes in die Galerie von Stuttgart gelangt sind. Mit demuthvoller Innigkeit neigt sich die Madonna vor ihrem Sohne, während liebliche Engel mit Blumen in den Händen die Gruppe umgeben. Das unvollendete Bild zeigt im edlen Typus der Köpfe, in der breiten, sicheren Zeichnung und der flüssigen, freien Malerei mit ihren weichen Tönen, dem grünlichen Schatten des rosigen Fleisches solche Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo, dass man diesem das Werk zugeschrieben hat.

Von grosser Feinheit scheinen endlich zwei kleinere Bilder in der Galerie zu Howard Castle, von denen das eine den Sündenfall, das andre das Opfer Isaaks darstellt. Zwischen Fra Bartolommeo und

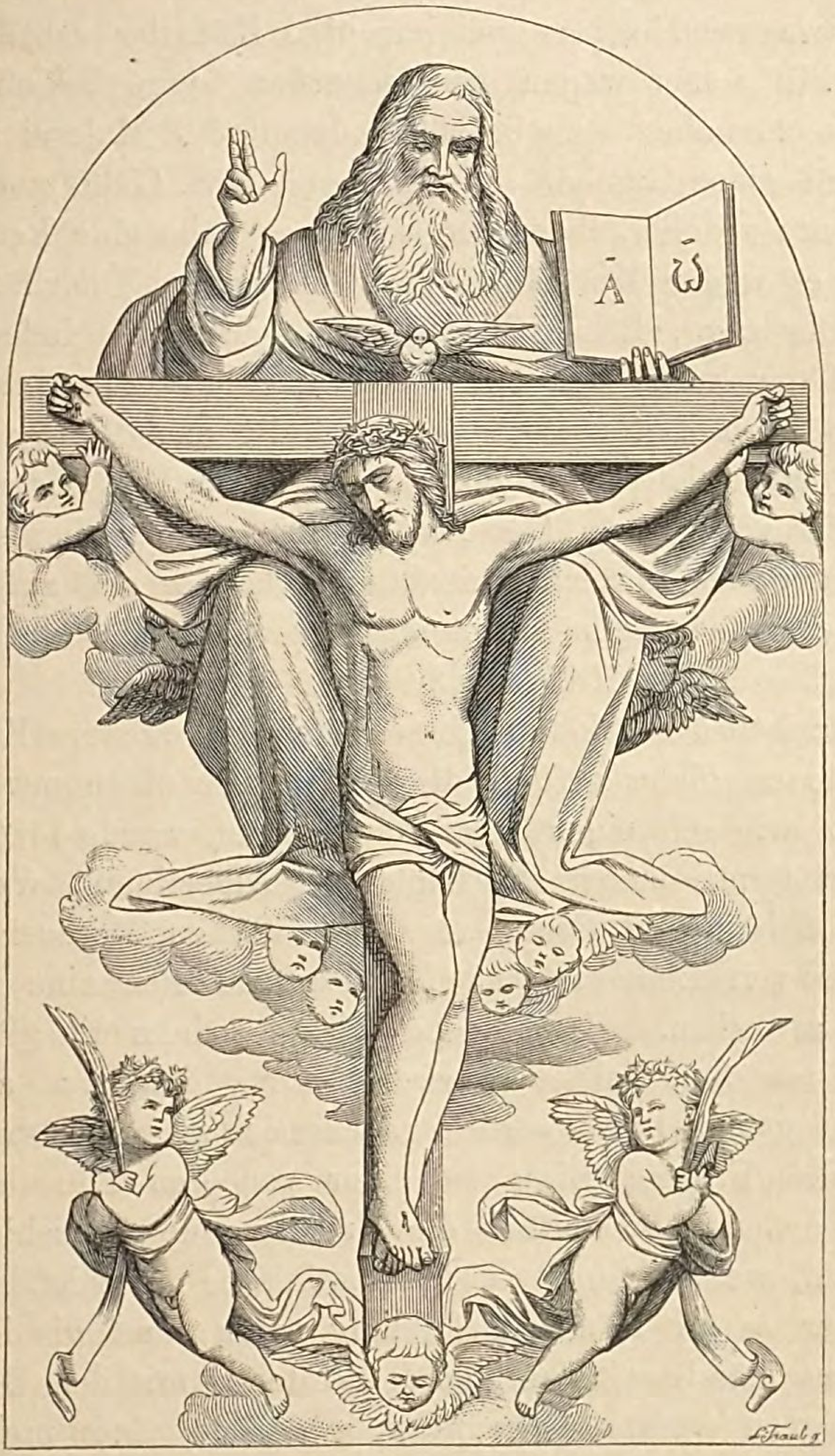


Fig. 35. Die h. Dreifaltigkeit, von M. Albertinelli. Florenz.

Andrea del Sarto steht endlich die grosse Verkündigung in der Pinakothek zu München, eine edle Composition von grosser Weichheit und Wärme malerischer Behandlung, zum Theil freilich durch Verputzen etwas bunt geworden. Von den zu beiden Seiten angebrachten

Gestalten, der h. Ottilia und des Sebastian, ist besonders der Letztere von edelstem Ausdruck bei vollkommener malerischer Durchbildung in einem duftig verschmolzenen Tone, der an Andrea del Sarto erinnert.

Der etwas wunderliche und unruhige Künstler scheint bisweilen von der Kritik seiner wegen ihrer scharfen Zunge bekannten Landsleute gelitten zu haben. Er beschloss daher, der Malerei zu entsagen und errichtete einen Gasthof vor der Porta di S. Gallo und ein Speisehaus bei Ponte vecchio, indem er sagte, er habe eine Kunst erwählt, bei welcher es weder Muskeln, noch Verkürzungen, noch Perspektive, und was mehr sage, keinen Tadel gebe. Er hielt indess bei dem neuen Beruf nur kurze Zeit aus und kehrte bald zur Malerei zurück. In seiner späteren Zeit machte er eine Reise nach Rom, wobei er in Viterbo ein jetzt nicht mehr vorhandenes, von Fra Bartolommeo begonnenes Bild vollendete. Der Ausflug bekam ihm aber schlecht und er verfiel unterwegs in solches Siechthum, dass er sich auf einer Bahre nach Florenz zurücktragen lassen musste, wo er bald nach der Heimkehr am 5. November 1515 starb.

Aus Mariotto's Werkstatt gingen mehrere wackere Künstler hervor, unter denen *Francia Bigio* die erste Stelle einnimmt. Francesco di Cristofano, wie sein eigentlicher Name lautet, wurde 1482 in Florenz geboren und lernte zuerst die Kunst bei Albertinelli, wusste jedoch bald durch fleissiges Studium vor den Werken Masaccio's und bei den Kartons von Lionardo und Michelangelo sich eine freiere Auffassung zu erwerben. Bestimmend wirkte sodann die glänzende Begabung des um fünf Jahre jüngeren Andrea del Sarto auf ihn ein, mit dem er sogar nachmals vorübergehend sich zu gemeinsamer Thätigkeit verband. Francia Bigio ist einer von den Künstlern zweiten Ranges, an denen man deutlich die Kreuzung der verschiedenen Einflüsse erkennt, welche damals das florentinische Kunstleben bewegten. Wie ernst er es mit seiner Ausbildung nahm, und wie hoch er sein von Haus aus mässiges Talent durch Wetteifer mit den Besten seiner Zeit zu steigern wusste, erkennt man daraus, dass mehrere seiner Werke dem Andrea del Sarto, einige sogar dem Rafael zugeschrieben wurden. Vasari bezeugt, mit welchem Fleiss er besonders die Anatomie studirt habe. Sein Hauptwerk ist das Fresko der Vermählung Mariä, welches er im Jahr 1513 im Wetteifer mit seinem ebendort beschäftigten Freunde Andrea in der Vorhalle der Annunziata ausführte. Vor einem römischen Prachtgebäude, das mit Reliefs geschmückt

ist, steht der Hohepriester, in dessen Assistenz Joseph eben im Begriff ist, seiner Verlobten den Ring an den Finger zu stecken. Neben der Jungfrau sieht man eine stattliche Begleiterin, die aber der Ceremonie so wenig Aufmerksamkeit schenkt, dass sie aus dem Bilde herausblickt. Auf der andern Seite sind mehrere Begleiter des Bräutigams angebracht, darunter ein Jüngling mit lebhafter Geberde des Unmuths. Ein zweiter eilt eben herbei, andre stehen weiter zurück in ruhigem Gespräch. Bei unleugbarer Schönheit der einzelnen Gestalten leidet die Composition an einer gewissen lockeren Dürftigkeit, die der Maler durch die reichlich beigefügten prächtigen Genrefiguren nicht zu verbessern vermochte. Trotzdem zeugt die gewissenhafte Sorgfalt der Durchbildung von dem rühmlichen Streben des Künstlers, mit Andrea zu wetteifern. Leider ist das ansprechende Werk durch die leidenschaftliche Hast seines Urhebers verstümmelt worden, denn, da die Mönche das Bild vor seiner Vollendung, zur Feier eines Festes, zu enthüllen wagten, vernichtete Francia Bigio im Zorn durch Hammerschläge den Kopf der Maria und der neben ihr stehenden Jungfrau, sowie des rechts am Boden sitzenden Bettlers, und da er auf keine Weise zu bestimmen war, den Schaden auszubessern, so ist sein Werk bis auf den heutigen Tag verstümmelt geblieben.

Aus etwas früherer Zeit stammt eine Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes dem Evangelisten und Hiob, ehemals in S. Giobbe, jetzt in den Uffizien, welches Vasari erwähnt, und das kleine Bild der Verleumdung des Apelles in der Galerie Pitti, Arbeiten, die indess durch Uebermalung gelitten haben. Auch die Verkündigung in der Galerie zu Turin (Nr. 121), aus S. Piero maggiore zu Florenz stammend und von Vasari gerühmt, gehört zu den früheren Arbeiten des Künstlers. Sich selbst aber hätte der Meister übertroffen, wenn ihm in der That die sogenannte Madonna del Pozzo zugeschrieben werden dürfte, welche in der Tribuna der Uffizien unter Rafael's Namen hängt. Die Composition ist in der That etwas ungewöhnlich und für Rafael nicht fein genug abgewogen, der Ausdruck der Köpfe etwas zu genrehaft, die Modellirung in einem sehr kräftigen Ton, nicht frei von mühsamer Härte. In der That hat es viel Wahrscheinlichkeit, in diesem Bilde ein von Vasari in S. Piero maggiore erwähntes Werk des Francia Bigio zu erkennen*). Später, seit 1518, musste der

*) So Crowe und Cavalcaselle IV, 509, während O. Mündler an Bugiardini dachte.

Künstler die von Andrea del Sarto begonnene Ausschmückung der Vorhalle im Scalzo vollenden. Er schilderte dort in zwei Fresken den Abschied des Johannes von seinen Eltern und seine Begegnung mit Christus, die er 1519 vollendete. Ebenso hatte er 1521 in der mediceischen Villa zu Poggio a Cajano zu arbeiten, wo er einen etwas phantastischen Triumphzug Cicero's malte. Aus seiner späteren Zeit stammt auch das wunderliche Bild, welches den Tempel des Hercules darstellt, jetzt in den Uffizien, ursprünglich als Dekoration einer Hochzeittruhe gemalt. Ein ähnliches Bild mit dem Monogramm des Meisters, dem Wappen der Medici und der Jahrzahl 1523 versehen, jetzt in der Galerie zu Dresden, schildert die Geschichte von David und Bathseba in natürlicher Lebendigkeit und mit frischer Kraft eines blühenden Kolorits.

Die liebevolle Sorgfalt in Beobachtung und Ausführung machte Francia Bigio zu einem tüchtigen Porträtmaler, dessen Bildnisse durch ruhige Gediegenheit und kraftvolles Kolorit sich so sehr auszeichnen, dass sie gelegentlich sowohl auf Andrea del Sarto als auf Rafael zurückgeführt worden sind. Solcher Art ist das anziehende Porträt eines jungen Mannes in der Gal. Pitti (Nr. 43), mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahrzahl 1514 bezeichnet, von auffallend dunkler Karnation, die aber wohl durch Ausbesserungen herbeigeführt ist. Aehnlich dunkel ist das Bildniss eines älteren Mannes im Palast zu Windsor, welches das Wappen der Medici und ebenfalls das Monogramm des Meisters trägt. Von ebenso ungezwungener, natürlicher Haltung ist das Porträt eines jungen Mannes in der Galerie zu Berlin, wieder mit dem Monogramme und der Jahrzahl 1522 bezeichnet. Auch das männliche Bildniss ebendort unter 235, welches früher dem Sebastian del Piombo zugeschrieben wurde, ist mit Recht unserm Künstler zurückgegeben worden. Francia Bigio starb 1525.

Ein anderer, ebenfalls aus Mariotto's Werkstatt hervorgegangener Künstler, der im Jahr 1475 zu Florenz geborene *Giuliano Bugiardini,* berührt sich in seinen künstlerischen Eigenschaften vielfach mit Francia Bigio. Er gehörte zu den Kunstjüngern, welche im Garten der Medici die antiken Bildwerke studirten. Dort mit Michelangelo befreundet, wurde er von diesem in Ghirlandajo's Werkstatt geführt, und als später Michelangelo die Decke der Sixtina zu malen hatte, berief er unter andern seinen Freund Bugiardini als Beistand für die Ausführung. Später erlag er dem Einfluss Michelangelo's, der nicht günstig auf seine stilistische Entwicklung wirkte. Eine Madonna im

Museum von Berlin (Nr. 283), welche mit seinem Namen bezeichnet ist, gehört zu seinen tüchtigeren Arbeiten und erinnert namentlich durch die Frische und die leuchtende Kraft der Farbe an Mariotto; aber die Köpfe haben einen erzwungenen Ausdruck, und auch die Composition, welche das besonders bei Lorenzo di Credi geläufige Motiv des auf dem Boden liegenden und von der Mutter verehrten Kindes wiederholt, zeugt nicht von Selbständigkeit. Ein Rundbild der h. Familie in der Galerie zu Turin (Nr. 106) ist in verwandtem Stilcharakter, aber mit glücklicherem Ausdruck durchgeführt. Ein Madonnenbild in den Uffizien (Nr. 213) hat einige Verwandtschaft mit demselben, erinnert aber zugleich in dem anmuthigen Motiv der das Kind nährenden Mutter an Rafaelische Compositionen.

Verwandter Art ist eine Verlobung der Katharina in der Pinakothek zu Bologna, nur fällt der Künstler hier in unharmonisch grelle Färbung. Auch eine Madonna im Museum zu Leipzig, die freilich stark gelitten hat, trägt das Gepräge seiner Kunstweise und gleich den Bildern in Bologna und Berlin die abgekürzte Namensbezeichnung Jul. Flo. (Julianus Florentinus). Eins seiner anziehendsten Bilder ist ein Johannes in Sta. Maria delle grazie zu Mailand, in der ersten Seitenkapelle rechts, zugleich durch klare harmonische Färbung ausgezeichnet. Man liest darauf den vollständigen Namen des Künstlers: „Jul. Bugiar. Flo.“ Vasari erzählt, dass Bugiardini eine zeitlang in Bologna thätig gewesen sei, wohin er durch einige Freunde berufen wurde. Man sieht noch jetzt dort ausser jenem Bilde der Pinakothek mehrere Arbeiten von ihm. Eins seiner besten Bilder ist das Martyrium der h. Katharina in der Cappella Ruccellai von Sta. Maria novella zu Florenz, dessen überaus bewegte Composition allerdings nach Vasari's Bericht von Michelangelo stammt. Dagegen benutzte er einen Entwurf Fra Bartolommeo's zu einer Darstellung des Raubes der Dina und der Rache der Söhne Jacob's wegen der Entführung ihrer Schwester, welche man jetzt im Belvedere zu Wien sieht (Erdgeschoss, zweites Zimmer Nr. 2) ein Werk, welches freilich durch seine manieristische Entartung von einem raschen Verfall des Künstlers zeugt.

Bugiardini scheint als Porträtmaler besonders geschätzt gewesen zu sein. Wir wissen, dass nicht bloss der berühmte Geschichtschreiber Guicciardini, sondern selbst Michelangelo sich von ihm malen liess. Das Porträt des letztern glaubt man im Louvre in dem unter Nr. 526 aufgestellten Bildniss zu besitzen, welches freilich weder in

der Auffassung noch im Kolorit ansprechend ist. Nach einem Porträt des Sebastian del Piombo, welches er durch Vermittlung Michelangelo's erhielt, fertigte er zwei Bildnisse Clemens VII.; ebenso kopirte er Rafaels Porträt Leo's X. mit den beiden Kardinälen. Bugiardini starb hochbetagt im Jahre 1554.

In die Reihe dieser Künstler geringeren Ranges gehört ferner *Giovanni Antonio Sogliani* (1492—1544), der aus der Schule des Lorenzo di Credi hervorging, 1522 in die Zunft eintrat und sich ebenfalls zwischen den Einflüssen des Mariotto, Andrea del Sarto und Francia Bigio seinen Weg suchte. In der sorgfältig vertriebenen Farbentechnik erkennt man die Erbschaft seines Lehrmeisters, dem er aber in der stimmungsvollen Harmonie des Kolorits nicht gleich kommt. Den Schulcharakter des Lorenzo di Credi mit Anlehnung an Mariotto verräth das Madonnenbild der Uffizien Nr. 166; an Mariotto und Fra Bartolommeo erinnert das grosse Fresko vom Jahr 1536 im grösseren Refectorium von S. Marco, ohne Frage das Hauptwerk des Künstlers. Man sieht den h. Dominicus in der Mitte von zehn Ordensbrüdern an einer hufeisenförmigen Tafel sitzen und in lebhafter Geberde des Erstaunens die Hände erheben, da zwei Engel herbeieilen, den Brüdern das fehlende Brod zu bringen. Es ist ein Bild voll einfacher Würde und stiller Andacht, die Porträtgestalten der Mönche, besonders auch der beiden dienenden Brüder zu den Seiten der Tafel sind ausdrucksvoll und schön empfunden. Noch bedeutsamer gestaltet sich das Ganze aber durch die am obern Theil der Wand über einem Gesimse angebrachte Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die in Innigkeit des Gefühls, feierlicher Anordnung, im Typus der Köpfe und den Motiven der Gewandung dem Fra Bartolommeo so nahe kommt, dass, wenn nicht ein Entwurf des Frate benützt wurde, jedenfalls sein hohes Vorbild begeisternd auf den Maler eingewirkt hat. Namentlich ist die edle Christusfigur in ihrer fein abgewogenen Bewegung und dem milden Ausdruck des Antlitzes von grosser Schönheit. Zu beiden Seiten endlich knieen, die Darstellung würdig abschliessend, der h. Antoninus, Bischof von Florenz und Ordensbruder, und die h. Katharina von Siena, in deren innigen Geberden die Stimmung ergreifend ausklingt. Das Werk ist wiederum ein glänzender Beweis, zu welcher Bedeutung in dieser grossen Zeit selbst geringere Geister gelegentlich sich aufzuschwingen vermochten.

Aus beträchtlich früherer Zeit stammt das Altarbild in einer Kapelle von S. Lorenzo zu Florenz, die Kreuzigung des Arkadius,

mit dem Namen des Künstlers „Johannes Antonius Soglianus“ und der Jahrzahl 1521 bezeichnet, ein Werk von gediegenem Studium, namentlich tüchtiger Kenntniss des Nackten und sorgfältiger Farbenbehandlung. Etwas minder bedeutend und von geringerer Durchbildung, doch im Einzelnen von schönen Motiven ist in der Sakristei von S. Jacopo die von den Heiligen Jakobus, Katharina und Magdalena verehrte Dreifaltigkeit. Im Dom zu Pisa sieht man von ihm ein Marienbild, welches von Andrea del Sarto begonnen war und von ihm vollendet wurde, sodann im Chor Noah's Opfer, wo die Zeichnung auf Einflüsse Michelangelo's deutet; ausserdem ebendort eine Madonna mit Heiligen im rechten Querschiff, welche von Perin del Vaga begonnen war; endlich noch zwei Madonnenbilder im Palazzo Corsini und in der Akademie zu Florenz, Saal d. gr. Gemälde Nr. 80, sowie ebendort Nr. 86 eine Madonna, die dem h. Thomas ihren Gürtel reicht, vom Jahr 1521.

Grössere Bedeutung hat *Ridolfo Ghirlandajo,* der 1483 geborene Sohn Domenico's, der nach dem frühen Tode seines Vaters durch seinen Oheim Davide die erste künstlerische Unterweisung erhielt und sodann unter den mannichfachen Einflüssen aufwuchs, welche das gegen Ausgang des Jahrhunderts noch einmal kräftig aufblühende Kunstleben seiner Vaterstadt der strebsamen Jugend darbot. Am meisten wirkte auf ihn Fra Bartolommeo, bei welchem er nach Vasari's Bericht eine zeitlang gelernt haben soll, und zwar in jenen Jahren, als derselbe mit Rafael verkehrte. In der That hat auch der edle Stil des Urbinaten auf Ridolfo seine Einwirkung nicht verfehlt. Die überaus lebhafte, besonders in glänzenden rothen Tönen sich ergehende Färbung ist noch ein Erbtheil Rosselli's.

Zu den früheren Werken Ridolfo's gehört eine Krönung der Jungfrau mit sechs Heiligen vom Jahre 1503 in der Sammlung des Louvre. In den würdigen Gestalten der Madonna und Christi erkennt man den Einfluss Fra Bartolommeo's, nicht minder in den ausdrucksvoll charakterisirten Köpfen und lebendig bewegten Figuren der Heiligen. Zwei von ihnen blicken aus dem Bilde heraus, ein Motiv, welches schon Domenico Ghirlandajo anzuwenden liebte und das dann bei den meisten Florentinern häufig wiederkehrt. Die Verehrung des Christkindes, welche in der Ermitage zu Petersburg dem Granacci zugeschrieben wird, scheint in der That mit Hülfe dieses Künstlers von Ridolfo ausgeführt zu sein. Ein tüchtiges Werk dieser früheren Zeit sind die Heiligen Cosmas und Damianus mit Sebastian und einem

Einsiedler in S. Jacopo zu Florenz; endlich sieht man im Palast Antinori daselbst eine reich bewegte Composition des Ganges nach Golgatha, in welcher er die jetzt im Louvre befindliche, von seinem Oheim Benedetto herrührende, etwas monotone Darstellung desselben Gegenstandes frei umgebildet hat.

Eine höhere Entwicklung tritt für Ridolfo etwa seit 1504 ein, wo die Kartons von Lionardo und Michelangelo und Rafael's Aufenthalt neues Leben in die florentinische Kunstentwicklung brachten. Dieser Zeit gehört ein schönes Bild der Anbetung des neugebornen Christkindes in der Galerie Eszterhazy zu Pest, welches den Namen des Künstlers „Ridolfus Grillandajus" trägt, in der Anordnung an Lorenzo di Credi erinnert, aber von glänzender Farbenwirkung und gediegener Durchbildung. Eine reduzirte Wiederholung desselben Thema's im Museum zu Berlin, unter Nr. 91, zeigt ähnliche Vorzüge.

Rafael hatte den liebenswürdigen Künstler so sehr schätzen gelernt, dass er ihn bei seiner Ankunft in Rom 1508 dorthin zu berufen suchte; dieser jedoch vermochte sich nicht von Florenz zu trennen. Dort stieg er zu immer höherer Bedeutung empor und stand bald in der Reihe der ersten Maler, durch technische Vollendung, edlen Aufbau und würdevollen Ausdruck der Gestalten mit den Besten wetteifernd. Zu den gediegensten Arbeiten dieser Zeit gehört die in einem Halbkreis von Heiligen thronende Madonna in S. Pietro zu Pistoja, wo die Anordnung in ihrer feierlichen Gemessenheit an den oberen Theil von Fra Bartolommeo's jüngstem Gericht erinnert. Auch ein Rundbild der Madonna in den Uffizien Nr. 1224, ist voll Anmuth und Innigkeit, edel und reizvoll im Ausdruck und dabei von duftigem, tiefem Farbenton. Weniger erfreulich sind ebendort zwei Bilder mit Scenen aus der Legende des h. Zenobius, die Erweckung eines todten Kindes und das Wunder bei der Bestattung des Heiligen. Von vorzüglicher Gediegenheit und Schönheit des Kolorits, lassen die Compositionen viel zu wünschen, denn die meisten Theilnehmer blicken aus dem Bilde heraus und verrathen durch die ausdruckslose Leere der Köpfe einen auffallenden Mangel an Interesse, so dass die Wahrheit des Vorganges fast zur blossen Komödie abgeschwächt wird. Dagegen gehört wieder zu den vorzüglichsten Schöpfungen des Meisters die grosse „Himmelfahrt Mariä", welche, etwa um 1525 gemalt, jetzt im Museum zu Berlin sich befindet. Auf Wolken sieht man die Madonna von Engeln umschwebt emporgetragen, während die Apostel das off'ne Grab umstehen, aus welchem Rosen und Lilien empor-

spriessen. Der poetische Reiz dieser Darstellung, die Anmuth der Madonna und der Engel, die würdige Charakteristik der Apostel bewegt sich mit Glück zwischen Einflüssen Fra Bartolommeo's und Rafaels, und die glänzende Pracht und blühende Frische des Kolorits zeugen von hoher technischer Meisterschaft. Doch sind auch hier einzelne Spuren einer gewissen Theilnahmlosigkeit nicht zu verkennen. Unter den Aposteln blickt einer aus dem Bilde heraus, dem der Künstler seine eignen Züge geliehen hat.

In seinen späteren Werken überlässt sich Ridolfo etwas zu sehr einer gewissen Gleichgültigkeit und der Mitwirkung seines Gehülfen Micchele di Ridolfo. Zu den besseren Werken zählt immer noch eine h. Familie in der Galerie Pitti, ferner in der Sammlung der Akademie die Verlobung der h. Katharina, Saal d. gr. Gemälde Nr. 76, und eine Madonna mit vier Heiligen und einem Donator, ebenda Nr. 85. Zu diesen späteren Werken gehört auch das Fresko des Abendmahls vom Jahre 1543, im Refectorium des Klosters degli Angeli, bei welchem Andrea del Sarto's Abendmahl im Kloster der Salvi stark eingewirkt hat.

Auch Ridolfo besass so wenig wie die meisten andern Zeitgenossen, welche das in solchen Epochen zweifelhafte Glück hatten, zu hohen Jahren zu kommen, die Kraft, dem hereinbrechenden Manierismus zu widerstehen. Wir haben kein Interesse, seine späteren, unerfreulich schwachen Werke zu verzeichnen. Er war übrigens bei den Medici hoch angesehen und gehörte zu den Künstlern, deren flotte Darstellungsgabe bei den zahlreichen Festen und Aufzügen, welche man mit Triumphpforten, Schaugeprängen und Prachtdekorationen aller Art zu verherrlichen liebte, herbeigezogen wurden. Bei allen Freudenfesten und Trauerfeierlichkeiten des mediceischen Hauses nahm man ihn in erster Linie in Anspruch; so beim Hochzeitsfeste Giuliano's, beim Einzuge Leo's X., bei der Leichenfeier für Giuliano, bei der Hochzeit und der bald darauf folgenden Bestattung Lorenzo's, endlich noch beim Einzuge Karls V., bei der Hochzeit des Herzogs Cosimo und der Taufe des Erbprinzen. Ridolfo lebte in guten bürgerlichen Verhältnissen noch in alter Weise als wackerer Hausvater, der seine fünfzehn Kinder sorgfältig erzog und dabei doch durch Fleiss und Sparsamkeit sein Vermögen zu mehren wusste. Er starb, geehrt von seinen Mitbürgern, hochbetagt im Jahre 1561.

Endlich gehört noch zu diesen Künstlern von geringerer Selbständigkeit *Francesco Granacci*, der, 1469 geboren, bis 1543 lebte, aber

in diesem langen Leben nicht viel Erwähnenswerthes schuf. Er lernte bei Domenico Ghirlandajo zugleich mit dem etwas jüngeren Michelangelo und studirte mit diesem und der ganzen jüngeren Generation fleissig in der Cappella Brancacci. Mit Michelangelo galt er in der Werkstatt für einen der Begabtesten, und als solcher durfte er auch im Garten der Medici seine Studien nach der Antike machen. Aber der Erfolg scheint den Erwartungen nicht völlig entsprochen zu haben, wie denn sein liebenswürdiges Naturell die Zeitgenossen über Tiefe und Tragweite seiner Begabung getäuscht zu haben scheint. Er war offenbar eine mehr anempfindende als schöpferische Natur, und wir sehen ihn in seinen Bildern zwischen den verschiedensten Einflüssen schwanken, wobei die Einwirkung Michelangelo's, wie bei den meisten Künstlern der Zeit, sich am wenigsten erspriesslich erwies. Dagegen mag er als treuer Genosse der Ghirlandajo'schen Werkstatt an den von Domenico ausgeführten Fresken einen ehrenwerthen Antheil haben, wie er auch nach dem Tode des Meisters den Brüdern desselben bei Ausführung der unvollendet gebliebenen Altarbilder an die Hand ging.

Mehrere seiner selbständigen Arbeiten aus früherer Epoche besitzt das Museum zu Berlin, darunter namentlich eine thronende Madonna mit St. Michael und Johannes d. T., Nr. 97, ein anmuthiges Werk, in welchem die Figur des Täufers auf umbrischen Einfluss weist, während die etwas bunte Färbung, das helle Blau und leuchtende Roth, sowie die sorgfältige Ausführung in Tempera die Schule der Ghirlandai deutlich verräth. Das grosse Altarbild der Verklärung Mariä in derselben Sammlung Nr. 88 zeigt diese Abhängigkeit in noch viel stärkerer Weise, wie denn die Composition und Ausführung grösstentheils von Domenico Ghirlandajo selbst herrührt, während die beiden knieenden Gestalten des Franziskus und Hieronymus von Granacci in Oel hinzugefügt sind. Tüchtige Arbeiten in ähnlicher Richtung, aber von tieferem Farbenton sind die Einzelgestalten des h. Vincentius Ferrerius und des h. Antonius, in derselben Sammlung, der erstere in Tempera, der letztere in Oel ausgeführt, Flügelbilder zu dem ebendort befindlichen Altarwerke von Ghirlandajo, welches für den Chor von Sta. Maria novella ausgeführt ward. Endlich spricht das Brustbild eines jungen Mädchens in derselben Galerie Nr. 80 den Kunstcharakter Granacci's deutlich aus.

Eins seiner besten Werke aus dieser früheren Zeit ist die Himmelfahrt der Madonna und die Verleihung ihres Gürtels an den h. Thomas im Palazzo Ruccellai zu Florenz, die aus S. Piero Maggiore stammt.

Denselben Charakter tragen die Predellenbilder mit Scenen aus der Legende der h. Katharina von Alexandrien, der Apollonia und andrer h. Jungfrauen, welche aus dem Kloster St. Apollonia in die Akademie (Saal d. kl. Bilder Nr. 22 und 29) gelangt sind. Eins seiner besten Werke, in welchem ein nahe an Fra Bartolommeo heranreichender Adel der Anordnung sich mit frei entfalteter Schönheit der Gestalten verbindet, und nur die Köpfe einer tieferen Empfindung ermangeln, besitzt die Pfarrkirche zu Montemurlo bei Pistoja. Es ist eine anmuthige thronende Madonna, die das reizend bewegte Christuskind auf dem Schoosse hält, das sich zu einem der vier den Thron umstehenden Heiligen wendet. Endlich gehören in diese Reihe vier Heiligengestalten der Pinakothek zu München, die indess in der koloristischen Behandlung bereits Einflüsse des Andrea del Sarto verrathen und daher einer vorgerückten Lebensepoche des Künstlers entstammen.

Als Michelangelo 1508 an die Ausführung seiner Deckengemälde in der Sixtina ging, gehörte sein Freund Granacci zu den Künstlern, die er zur Mitwirkung berief, aber sehr bald in brüsker Weise entliess. Dies hat jedenfalls nicht bloss das freundschaftliche Verhältniss gestört, sondern auch den künstlerischen Einfluss Michelangelo's zu Gunsten der weiteren Entwicklung Granacci's abgeschwächt. Man kann fortan ein Ueberwiegen der Einwirkungen Fra Bartolommeo's und bald auch Andrea's del Sarto bemerken. So in dem Bilde der Uffizien Nr. 1280, welches die Gürtelverleihung an den h. Thomas darstellt, und im Charakter der Composition und der Figuren an Fra Bartolommeo, in der Farbenbehandlung an frühe Bilder Andrea's erinnert. An letzteren gemahnt auch eine Verklärung der Madonna mit vier Heiligen in der Akademie (Saal d. gr. Gemälde Nr. 75), nicht eben tief im Ausdruck, aber fein in der Farbe, obwohl die ursprüngliche Harmonie durch Verputzen etwas gelitten hat. Eine einfache h. Familie in der Galerie Pitti zeigt diesen duftigen Farbenauftrag mit feinen Lasuren fast bis zur Verschwommenheit gesteigert. —

Weit über alle diese Genossen erhebt sich ein Künstler, der durch reiche Begabung und unablässiges Streben neben Fra Bartolommeo einen selbständigen Ehrenplatz in der florentiner Malerei einnimmt, ja in seinen besten Werken, nicht bloss im Tafelbilde, sondern fast mehr noch im Fresko, den grössten Meistern ebenbürtig dasteht. *Andrea del Sarto,**) wie der Name sagt, der Sohn eines Schneiders, wurde

*) *A. v. Reumont,* A. del Sarto, Leipzig 1835. — *Crowe* und *Cavalcaselle,* Engl. Ausg. III., 542 ff., *Jordan's* Ausg. IV, 548 ff.

im J. 1487 in Gualfonda geboren, kam aber schon 1494 in dem zarten Alter von sieben Jahren zu einem Goldschmied in die Lehre. Allein seine Neigung zur Malerei war so gross und regte sich so früh, dass er bald in die Werkstatt eines Meisters Gian Barile überging, der freilich so untergeordnet in seinem Beruf war, dass der Kleine nicht viel bei ihm gewinnen konnte. Als der Knabe elf Jahre alt war, empfahl sein braver Meister ihn an Pier di Cosimo, welcher bald die seltene und frühe Begabung Andrea's erkannte und nicht bloss in der Werkstatt zu verwenden wusste, sondern ihm auch freie Zeit liess, um in der Cappella Brancacci und vor den Kartonen Lionardo's und Michelangelo's zu studiren. Bald war darüber kein Zweifel, dass unter allen Kunstgenossen, welche sich dort versammelten, er der talentvollste sei. Hier schloss er eine innige Freundschaft mit Francia Bigio, die bald zur Geschäfts- und Ateliergemeinschaft führen sollte. Schon vor 1510 scheint der noch jugendliche Andrea die ersten öffentlichen Aufträge erhalten zu haben, wenn in der That die Taufe Christi und die Predigt Johannis in der Vorhalle der Kirche dello Scalzo in diese frühe Zeit gehören. Sicher ist, dass er im Jahre 1510 durch einen schlauen Ordensbruder, der ihm das Ehrenvolle einer solchen öffentlichen Arbeit vorstellte, sich bestimmen liess, gegen das äusserst geringe Honorar von zehn Scudi für jedes Bild, den von Alesso Baldovinetti und Cosimo Rosselli begonnenen Freskencyklus in der Vorhalle der Annunziata zu vollenden. Es galt die Darstellungen aus dem Leben eines florentiner Localheiligen, des Philippus Benizzi, weiterzuführen. Zuerst malte er hier, wie der Heilige auf einer Pilgerfahrt in der Nähe von Siena einen nackten Aussätzigen bekleidet, indem er sein eigenes Untergewand auszieht. In einer felsigen Landschaft sieht man den Vorgang in vier verschiedenen Scenen entwickelt, wobei diese alterthümliche Darstellungsweise noch eine gewisse Gebundenheit des Künstlers verräth, während das tüchtige Studium des Nackten, die würdevolle Auffassung des Heiligen und der ihn begleitenden beiden Mönche, die ausdrucksvolle Lebendigkeit der Bewegungen den Geist einer neuen Zeit verrathen. Das zweite Bild schildert, wie der Heilige eine Gruppe von Gaunern und Soldaten unterwegs beim Kartenspiel betrifft und von ihnen wegen seiner Ermahnungen verspottet wird, wie dann aber ein Blitz herabfährt, zwei von den Uebelthätern erschlägt und die Uebrigen in die Flucht jagt. Hier ist das Momentane der Bewegungen, der Ausdruck von Schreck und Entsetzen trefflich wiedergegeben, und man erkennt das Studium der Kartone Lionardo's und Michelangelo's.

Einen schönen Gegensatz zu den leidenschaftlich bewegten Gestalten bildet die milde Ruhe in der Gruppe des Heiligen und seiner beiden



Fig. 36. Wunder des h. Philippus Benizzi, von A. del Sarto. Annunziata.

Begleiter, deren Bewegungen sich in edlem Wohllaut des Faltenwurfs aussprechen. Auch das Terrain einer reich abgestuften Hügellandschaft ist trefflich entwickelt. In der lichten, klaren Farbenbehandlung er-

kennt man ebenfalls die zunehmende Sicherheit des Künstlers. Noch freier und lebendiger gestaltet sich das dritte Bild, wo der Heilige den bösen Geist aus einem Mädchen austreibt. (Fig. 36). Die edle Ruhe des Gottesmannes, die Aufregung und Sorge der Angehörigen dieser Unglücklichen, die lebendig abgestufte Theilnahme des Volkes sind trefflich ausgesprochen, wenn auch in der Composition eine gewisse Absichtlichkeit den unbefangenen Eindruck etwas stört.

Als diese Bilder aufgedeckt wurden, trugen sie dem Künstler so viel Anerkennung ein, dass er mit gehobener Zuversicht an die weitere Vollendung ging. Er malte im vierten Bilde den Tod des Heiligen und die durch die Wunderkraft der Leiche herbeigeführte Erweckung eines todten Knaben. In naiver Weise sieht man diesen zwiefach dargestellt, wie er entseelt am Boden liegt und daneben neu belebt sich aufrichtet. Die Composition des Bildes greift auf verwandte Darstellungen Fra Filippo's und Domenico Ghirlandajo's zurück. Man sieht vor einer mit schwerer dorischer Architektur eingefassten Nische den Heiligen auf einer Bahre ausgestreckt, von theilnehmenden Mönchen und andern Zuschauern umgeben, in welchen sich die Abstufung der Empfindungen ergreifend wahr und innig ausspricht. Am schönsten in dem alten Ordensbruder, der sich zum Todten herabneigt, um seine Hände zu küssen. Vor den Pfeilern der Halle stehen noch einige Zuschauer, die in wirksamer Weise die Composition einrahmen, darunter besonders schön zur Rechten ein jüngerer Mann, der still, wie in Betrachtung versunken, vor sich niederblickt, nach Vasari's Zeugniss Girolamo della Robbia, ein Freund des Künstlers. (Die schöne, in Rothstift ausgeführte Modellstudie zu dieser edlen Gestalt im Louvre, Br. 124.) Andrea hat in dieser einfach edlen Composition die früheren Darstellungen ähnlicher Vorgänge auf eine neue höhere Stufe gehoben. Kaum minder bedeutend ist das letzte Bild dieser Reihe, die Heilung kranker Kinder durch die Gewänder des Heiligen. Man blickt in den Chor einer Kirche, wo auf erhöhten Stufen vor dem Altar der Priester steht, im Begriff, die Reliquie einem durch eine ältere Frau ihm zugeführten Kinde aufzulegen. Daneben kniet ein schönes, jüngeres Weib, welches etwas theilnahmlos aus dem Bilde herausblickt. Schöne Gruppen von Frauen mit Kindern und von andächtig zuschauenden Männern schliessen sich zu beiden Seiten an, und auch hier bilden zwei prächtige Gewandfiguren, von denen die zur Rechten als Luca della Robbia bezeichnet wird, das Ganze wirksam ein. Seitwärts nahet der alte Andrea della Robbia, gebeugt und auf den Stab gestützt; gegen-

über sieht man die prächtig gezeichnete Figur eines halbnackten, auf den Stufen liegenden Bettlers, welchem ein eben in der Klosterpforte erscheinender Mönch in einem Korbe Brod bringt. An der unteren Stufe, die zum Altare führt, liest man die Jahreszahl 1510. Die edle Natürlichkeit in der Gruppirung, in Geberden, Bewegung und Gewandung, die vollendete Schönheit des Kolorits verleihen diesem Bilde das Gepräge reifer Meisterschaft. Andrea hatte sich durch diese Arbeiten nicht bloss als einer der ersten Freskomaler, sondern auch als ein Meister historischer Darstellung, ausdrucksvoller und selbst dramatisch bewegter Erzählung bewährt.

Bald darauf malte der Meister vier Heiligenbilder im Refectorium der Salvi, welche sich durch würdige Form und treffliche Farbenwirkung auszeichnen. Zu gleicher Zeit (gegen 1512) bewährte er sich durch die jetzt in der Galerie Pitti unter Nr. 124 befindliche Verkündigung auch als ein Meister im Tafelbild und in der Oelmalerei. Gabriel kniet, von zwei wunderschönen Engeln begleitet, in zarter Erregung vor der Madonna, die Rechte feierlich zum Gruss erhebend, in der Linken eine Lilie haltend. Es ist eine Gestalt von köstlicher Anmuth. Die Madonna hat sich von ihrem Betpult erhoben, hält in der Linken das halbgeschlossene Buch und wendet sich fast erschrocken zur Seite, die Hand wie zur Frage öffnend. Im Mittelgrund ein palastartiges Gebäude, auf dessen Stufen ein nackter Jüngling sitzt; dahinter eine wonnige Frühlingslandschaft. Das Bild verräth noch eine gewisse jugendliche Befangenheit und ein liebenswürdiges Anschliessen an den Stil Fra Bartolommeo's, in der Madonna waltet das Jungfräuliche vor, und in der Färbung bezeugt die weiche, harmonische Stimmung bereits die koloristische Meisterschaft. Die prächtige Rothstiftstudie zu dem knieenden Engel findet sich in den Uffizien (Br. 405).

Die nächsten Arbeiten galten der weiteren Fortführung des Freskoschmucks in der Vorhalle der Annunziata. Er malte hier den Zug der h. drei Könige, ein Bild von festlicher Heiterkeit, glänzende Gestalten in reichen Kostümen, stattlich einherschreitend im frohen Gefühl der eigenen Würde und Schönheit, dazu eine anmuthige Hügellandschaft, wie auf den früheren Bildern durch zarten Baumwuchs belebt, dessen feine Formen an die Landschaften auf den frühern Bildern Rafael's erinnern. Ohne bedeutenderen geistigen Gehalt entzückt das Bild durch die köstliche Fülle rein malerischer Schönheit, die zugleich durch die blühende Frische des meisterhaft flott behandelten Kolorits das Auge erfreut. Der Künstler hat hier unter den Zuschauern sich

selbst dargestellt und sein Monogramm hinzugefügt. Dieses, aus den verschränkten Buchstaben A und V bestehend, scheint die Ueberlieferung des sonst nicht verbürgten und jetzt von der Kritik verworfenen Familiennamens Vannucchi zu bestätigen. Zwei andere Entwürfe zu demselben Thema sieht man unter den Handzeichnungen der Uffizien, die eine (Br. 408) in Rothstift ausgeführte noch ganz in dem bunten Vielerlei der Quattrocentisten, die andere (Br. 391) in Sepia viel reifer



Fig. 37. Taufe Christi. Von Andrea del Sarto. Scalzo.

und klarer. Das zweite dieser Bilder ist die Geburt Mariä, mit der Jahrzahl 1514 bezeichnet. Hier wird noch einmal die in der florentinischen Kunst beliebte Schilderung der Wochenstube durchgeführt, wie zuletzt Ghirlandajo in Sta. Maria novella in grossem historischem Sinn sie gegeben hatte. Auch hier ist keine Steigerung nach der Seite geistiger Bedeutsamkeit zu bemerken, wohl aber ein volles Aufblühen reifster und edelster Schönheit. Zu der köstlichen Figur der rechtsstehenden Dienerin befindet sich die prächtige Röthelzeichnung in der

Albertina (Br. 76). Will man die hohe Freiheit dieser Schöpfungen recht würdigen, so muss man sie mit dem gleichzeitig entstandenen Fresko Francia Bigio's vergleichen, welches dagegen doch nur mühsam und befangen erscheint.

Um diese Zeit kehrte Andrea zu den Darstellungen im Vorhofe des Scalzo zurück, die wir hier im Zusammenhange zu betrachten haben. Schon vor den Arbeiten in der Annunziata waren, wie es scheint, diese in braunem Ton einfarbig behandelten Fresken begonnen worden. Als das früheste bezeichnet Vasari die Taufe Christi, die allerdings noch keine volle Freiheit in der Freskobehandlung verräth, und jetzt, nachdem die al secco ausgeführte Uebermalung sich längst abgelöst hat, ungünstig wirkt, dennoch in der Regel zu absprechend beurtheilt wird. Schon die Beschränkung auf das Nothwendigste, auf die Gestalten Christi, des Täufers und zweier dienender Engel, beweist einen an Masaccio genährten Sinn für Einfachheit und Grösse. (Fig. 37.) Die Anordnung der Gestalten zwar erinnert an Verrocchio's Bild (I, S. 317) und namentlich die beiden knieenden Engel schliessen sich im Wesentlichen diesem Vorgänger an; aber in den beiden Hauptgestalten herrscht anstatt der dort waltenden Härte und Steifheit ein hohes Gefühl für Adel des Ausdrucks und Rhythmus der Bewegung. Das zweite Bild schildert die Predigt des Johannes in der Wüste (der geistreiche in Rothstift gezeichnete Entwurf in den Uffizien, Br. 395), und auch hier gewahrt man schon eine lebensvolle Fortbildung dessen, was Masaccio in diesem Thema gegeben hat. Die Figur rechts unter den Zuhörern ist, wie schon Vasari bemerkt, Dürer entlehnt, und zwar aus der Kupferstichpassion Bartsch 10. Es folgten dann 1515 die Figur der Gerechtigkeit, und die dramatisch wuchtige Scene, wie Johannes gefangen vor Herodes geführt wird. (Fig. 38.) Hier erscheint der Künstler schon in seiner ganzen Grösse; die Erzählung ist alles Episodischen, Nebensächlichen entkleidet, Alles von einer schlichten, packenden Gewalt, wie seit Masaccio keiner mehr geschildert hatte; besonders charaktervoll die beiden Häscher, welche den sich Sträubenden ergreifen und bändigen; ebenso frappant ein weiterer Scherge, der links im Hintergrunde, die Hand an's Schwert gelegt, die vor den Sitz des Herodes führende Treppe hinabsteigt, um nöthigenfalls seinen Gefährten beizuspringen (die geniale Röthelstudie dazu in den Uffizien, Br. 407). Dabei sind die Figuren des gebieterisch von seinem Sitz herab die Rechte ausstreckenden Herodes und des prachtvollen links im Vordergrunde stehenden Alten voll Lebendigkeit in den Motiven der

grossartigen Gewänder. Daran schloss sich die Taufe des Volkes durch Johannes, wiederum reich an geistvollen Zügen, letzteres Bild, wie die Predigt bemerkenswerth durch einzelne aus Dürer'schen Stichen entlehnte Figuren. Wie köstlich ist links die Gruppe der sich zur Taufe Vorbereitenden, besonders des schon fast Entkleideten, der sich die Hosen vollends vom rechten Fusse streift, und des sich mit beiden Händen am Gewande Nestelnden (die Skizze dazu in den Uffizien, Br. 387); wie

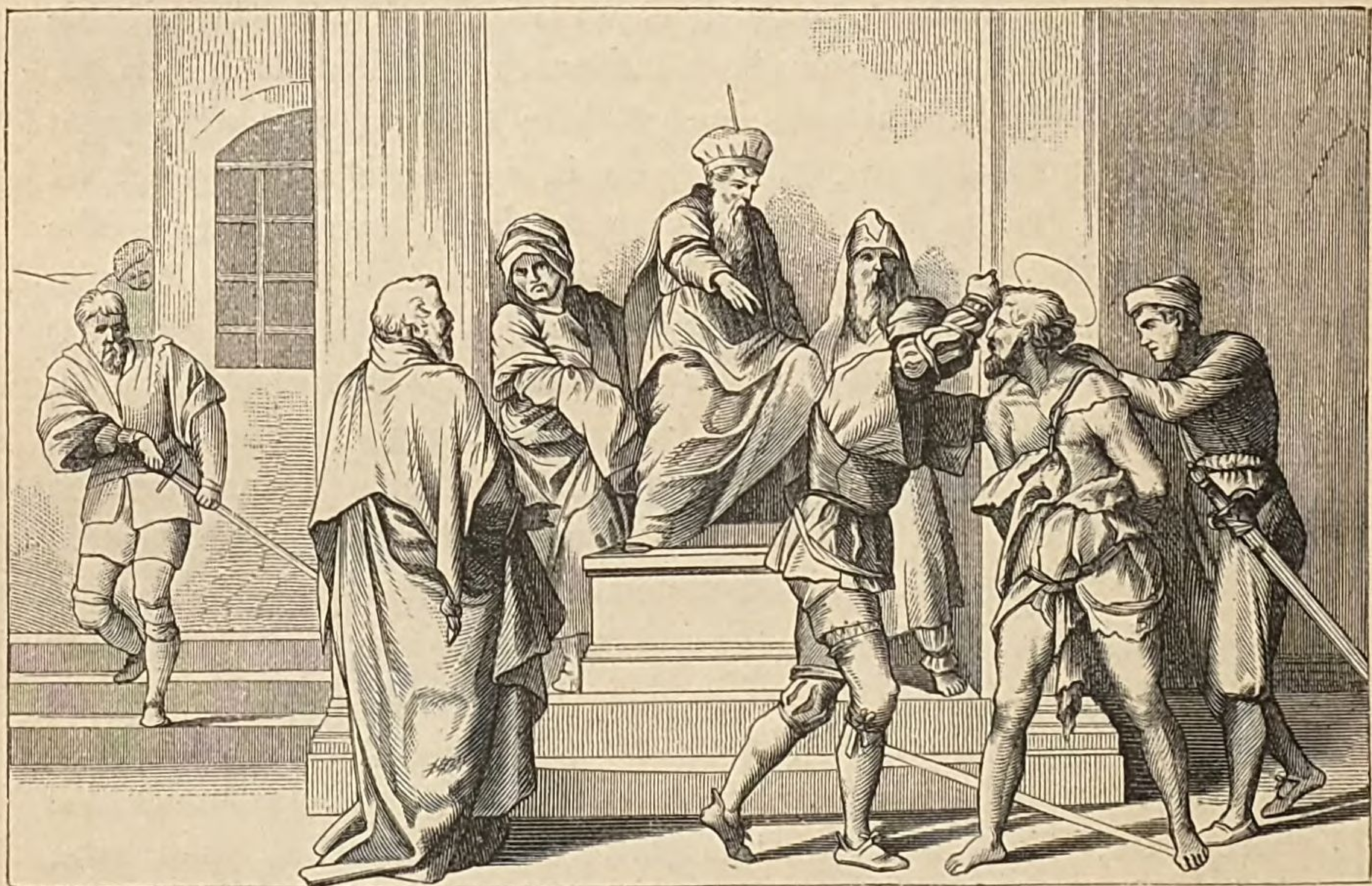


Fig. 38. Gefangennahme Johannes des Täufers, von A. del Sarto. Scalzo.

herrlich Johannes selbst und der vor ihm im Wasser stehende Täufling, sowie der rechts stehende schon halbnackte, der tief ergriffen zuschaut!

Um eine Vorstellung von dem zu gewinnen, was Andrea damals in der Tafelmalerei vermochte, genügt die Betrachtung des herrlichen für die Kirche S. Francesco ausgeführten Madonnenbildes, welches seinen Namen und die Jahreszahl 1517 trägt und sich jetzt in der Galerie der Uffizien und zwar in der Tribuna befindet. (Fig. 39.) Im Todesjahre Fra Bartolommeo's gemalt, legt das Bild Zeugniss ab von der edlen Freiheit, mit welcher Andrea die Einflüsse des Frate aufnahm und fortbildete. Die grossartige Anmuth der Madonna, die reizende Lebendigkeit des Kindes, die innige Empfindung im Ausdruck

der beiden Heiligen verbinden sich mit dem feierlichen Rhythmus des Aufbaues, dem breiten Wurf der Gewänder und dem wunderbar tiefen Tone des weichverschmolzenen Kolorits zu einer Gesammtwirkung, welche dieses Werk in die Reihe der Meisterschöpfungen der goldenen

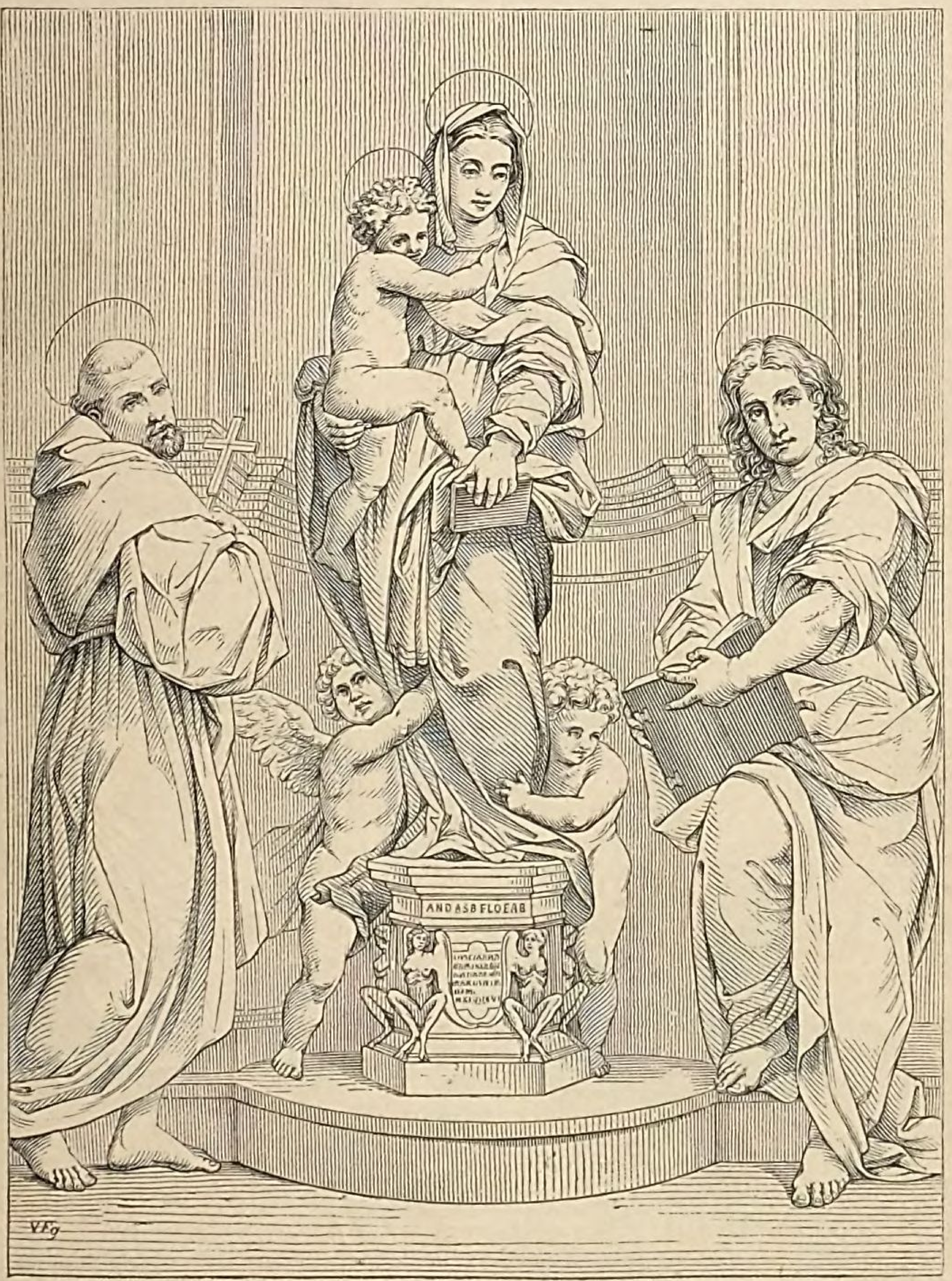


Fig. 39. Thronende Madonna, von A. del Sarto. Uffizien.

Zeit stellt. Nicht minder herrlich ist die um dieselbe Zeit für das Kloster S. Gallo gemalte Disputation über die Dreieinigkeit, jetzt in der Galerie Pitti unter Nr. 172. Man sieht die Gestalten des h. Augustinus und Laurentius, Petrus Martyr und Franziskus in erregter Verhandlung über das Dogma der Dreieinigkeit, die im oberen Theil

des Bildes schwebt. (Fig. 40.) Ganz vorn kniet einerseits Sebastian, ihm gegenüber Maria Magdalena, deren Halbprofil die üppigen Formen



Fig. 40. Disputà, von A. del Sarto. Galerie Pitti.

der Gattin des Künstlers zeigt. Ganz im Sinn seiner Zeit hat Andrea das Dogmatische des Inhalts auf eine leichte Andeutung beschränkt und die Figuren der Dreieinigkeit, Gottvaters, der den am Kreuz ausgestreckten Sohn hält, in kleinem Maassstabe nur leicht angedeutet.

Dagegen concentrirt er das Interesse auf die schönen Gestalten, die in freier Gruppirung und ausdrucksvoller Bewegung den Blick fesseln und durch die Wucht ihrer Erscheinung wiederum an den Stil Fra Bartolommeo's erinnern. Die Pracht der Farbe, die leuchtende Klarheit des Helldunkels, der weiche Duft, der die Formen verschleiert, zeigen den grossen Koloristen auf seiner Höhe. Um dieselbe Zeit entstand ohne Zweifel die Pietà des Belvedere zu Wien (IV, 23), ein Werk von ergreifender Kraft des Ausdrucks, wenngleich im Kopfe Christi etwas zu naturalistisch, fast unedel. Auch dieses Bild ist in der Farbe trotz mancher Beschädigung von duftigem Schmelz.

Mit diesen Arbeiten hatte Andrea sich bald zu einem der angesehensten Künstler aufgeschwungen, der sowohl in der Freskomalerei wie im Andachtsbilde nicht seines Gleichen in Florenz hatte. Mit den ausgezeichnetsten Künstlern, namentlich mit Jacopo Sansovino und Rustici, mit Francia Bigio und der Familie der Robbia stand er in freundschaftlichem Verkehr. Vasari berichtet manches Ergötzliche von dem heiteren Leben im Hause des wohlhabenden Rustici, von den lustigen Gesellschaften und Pickenicks, zu welchen jeder Gast ein Gericht in möglichst abenteuerlicher Form beisteuern musste. So hatte Andrea einmal einen Tempel geliefert, dessen Fussboden aus Gallertmosaik, dessen Säulen aus Würsten mit Parmesankäse und dessen Inneres aus Pastete und Backwerk bestand. Das Chorpult war aus Kalbfleisch geschnitten und trug ein aus Nudeln und Pfefferkörnern hergestelltes Missale; als Chorsänger fungirten Krammetsvögel und als Chorherren gemästete Tauben. Es war die letzte Zeit, wo das alte fröhliche Florenz noch einmal sich einem übermüthigen Lebensgenuss hingab, der dann beim Einzuge Leo's X. sich in glänzender Prachtentfaltung offenbarte. Andrea hatte mit andern Künstlern die Dekorationen für den Empfang des mediceischen Papstes herzustellen; es fehlte nicht an Triumphpforten und Prunkgerüsten aller Art, ja sogar eine gemalte Scheinfaçade für den Dom führte er mit Sansovino aus, die allgemein bewundert wurde.

Noch vor diese Zeit fällt der Beginn einer Leidenschaft, welche für Andrea's Leben verhängnissvoll werden sollte. Seine Geliebte war Lucrezia del Fede, die er schon 1513 auf dem Bilde von Mariä Geburt in der Gestalt der üppigen in der Mitte der Composition stehenden Frau verherrlicht hatte, und die fortan das Modell für alle seine Madonnen wurde. Eine jener plastischen sinnlichen Erscheinungen, von energisch ausgesprochenem Temperament, wie es voller Naivetät in den

beiden köstlichen Studienköpfen des Louvre (Br. 134, 135) sich ausspricht, beherrschte sie den schwachen und gutherzigen Künstler völlig, und nicht zu seinem Heile. Sie war damals noch mit dem Hutmacher Carlo Recanati verheirathet, nach dessen Tode sie Andrea's Gattin wurde. Es scheint, dass sie durch anspruchsvollen Aufwand den Künstler um so mehr in Verlegenheit brachte, als dieser bei seinem schüchternen, bescheidenen Wesen für seine Arbeiten nur geringen Lohn zu erhalten vermochte und seine herrlichsten Schöpfungen meist um sehr dürftige Honorare ausführte. Dass er trotzdem fast immer mit voller Anspannung sein Bestes gab und mit Ausnahme seiner letzten Zeit, wo bisweilen eine flüchtigere Behandlung sich bemerklich macht, wahre Meisterwerke schuf, ist ein Beweis von seinem ächt künstlerischen Naturell. Wie sehr auch die leidenschaftliche Liebe zu der wohl etwas leichtsinnigen Frau seine bürgerlichen Verhältnisse gestört hat, auf sein künstlerisches Schaffen hatte sie eher einen förderlichen als schädlichen Einfluss.

Im Jahre 1518 schienen die äusseren Verhältnisse Andrea's einen glänzenden Umschwung erfahren zu sollen. König Franz I. hatte einige Bilder des Künstlers kennen gelernt und war durch dieselben zu einer solchen Bewunderung des Meisters hingerissen, dass er ihn unter glänzenden Bedingungen zu sich berief. Andrea, der in Florenz stets mit Noth zu kämpfen hatte, folgte dem Ruf und ging im Mai desselben Jahres, mit Reisegeld durch des Königs Agenten reichlich versehen, nach Frankreich. Der König empfing ihn in ehrenvollster Weise, beschenkte ihn mit Geld und Kleidern und trug ihm sofort auf, den im Februar geborenen Dauphin zu malen. Diese Arbeit errang in so hohem Grade den Beifall des Königs, dass er den Künstler, der in Florenz für jedes seiner grossen Wandbilder nur 10 Scudi erhalten hatte, mit 300 Goldstücken belohnte. Eine Reihe anderer trefflicher Werke schuf der Meister sodann in rascher Folge, und seine Existenz bei dem kunstliebenden König schien für alle Zeit gesichert. Aber die leidenschaftlichen Briefe Lucrezia's, welche ihn nach Hause riefen, liessen ihm keine Ruhe. Der König bewilligte ihm den für kurze Zeit erbetenen Urlaub und vertraute ihm sogar ansehnliche Summen zu künstlerischen Ankäufen an. Daheim aber vergass der sträflich leichtsinnige Mann sich soweit, dass er nicht bloss das eigene, sondern auch das anvertraute Geld in kurzer Zeit in einem lustigen Leben und in einem Hausbau verwendete. Mit Recht zürnte der König so sehr über diesen schmählichen Vertrauensbruch, dass Andrea genöthigt war, sich eine Zeitlang verborgen zu halten. Aber schon 1520 durfte er wieder

öffentlich mit Arbeiten hervortreten: ein Beweis, dass der König ihn völlig aufgegeben und selbst auf seine Bestrafung verzichtet hatte. Begreiflich, dass es später dem Künstler nicht gelang die abgebrochenen Beziehungen wieder anzuknüpfen.

Wenden wir uns nun zu den damals entstandenen Tafelbildern des Künstlers, so lernen wir hier ihn im Andachtsbild als Schüler und



Fig. 41. Caritas, von Andrea del Sarto. Louvre.

Mitstrebenden Fra Bartolommeo's kennen, dessen edlen Aufbau und zu hoher Freiheit geläuterte Symmetrie, dessen grosse Formgebung und stilvolle Gewandung auf ihn mächtig gewirkt hat. In der tiefen leuchtenden Farbe, in der feinen Ausbildung des Helldunkels, in der durch Lasuren hervorgebrachten Harmonie der Töne wetteifert er ebenfalls auf's Glücklichste mit dem Frate, aber in dem duftigen Schmelz, in dem vollendeten Zauber der Luftperspektive übertrifft er nicht bloss

ihn, sondern alle gleichzeitigen Künstler mit alleiniger Ausnahme der Venezianer. In dieser Hinsicht tritt er die Erbschaft Lionardo's an und führt Das zur höchsten Vollendung, was dieser durch Lehre und Beispiel für die malerische Behandlung als Ziel hingestellt hatte. Dabei ist freilich anstatt der tief religiösen Empfindung Fra Bartolommeo's eine mehr offene weltliche Anmuth und sinnliche Schönheit seinen Gestalten eigen, und nicht selten macht sich sogar eine gewisse Gleichgültigkeit des Ausdrucks bemerklich. Besonders aber verräth das gar zu häufig wiederkehrende Motiv der aus dem Bilde herausblickenden, sich mit ihrer selbstbewussten Schönheit kokett an den Beschauer wendenden Figuren, einen Mangel an Ernst und Innerlichkeit, der dann sehr bald bei den Nachfolgern zu völlig manieristischer Veräusserlichung entartete.

Zu den Bildern, welche Andrea in Frankreich ausgeführt hat, gehört in erster Linie die Caritas im Louvre, die den Namen des Meisters und die Jahrzahl 1518 trägt. (Fig. 41.) Der streng pyramidale Aufbau, die kühnen Bewegungen und Verkürzungen, sowie die fast herbe Grossartigkeit der Formen bezeugen, dass der geschmeidige Künstler sich hier, um dem kunstliebenden König durch Grösse des Stils zu imponiren, mehr als sonst in die Botmässigkeit Michelangelo's begeben hat. Ohne Zweifel verband sich aber damit der feinste Reiz seines Kolorits, das freilich durch Verputzen gelitten hat und jetzt durch das kalte Blau in den Schatten des Fleisches die Harmonie vermissen lässt. Die ganze Schönheit seiner Farbengebung verräth dagegen die ebenfalls aus der Sammlung Franz I. stammende h. Familie derselben Galerie. Die Madonna und die h. Elisabeth sind mit ihren beiden Kindern zu einer schönen Gruppe vereinigt, die wohl etwas gedrängt, aber reich an herrlichen Motiven ist und durch den duftigen Schmelz des Kolorits die volle Meisterschaft des Künstlers bekundet. Eine tüchtige alte Kopie dieses Bildes besitzt das Belvedere zu Wien (IV, 3), eine kaum minder werthvolle die Pinakothek zu München, unter Nr. 548.

In die erste Zeit seiner Rückkehr aus Frankreich fallen mehrere seiner schönsten Bilder, so die schöne Halbfigur Johannes d. T., welche er in der Hoffnung malte, mit derselben die Gunst des Königs Franz wieder zu erlangen, die aber in den Besitz Ottaviano's de' Medici überging und jetzt sich in der Galerie Pitti unter Nr. 265 befindet. Sodann vor Allem die köstliche, ursprünglich für Ottaviano de' Medici gemalte h. Familie, welche man unter Nr. 81 in derselben Sammlung sieht.

Auch hier herrscht ein ziemlich strenger pyramidaler Aufbau, edle Anmuth der Gestalten, Lebendigkeit des Ausdrucks und wunderbarer Zauber des Kolorits. Ebenfalls vortrefflich ist in derselben Sammlung (Nr. 62) eine für Zanobi Bracci ausgeführte h. Familie, die das alte Motiv des von der Madonna angebeteten Kindes zu hoher Freiheit umbildet und nicht minder schön gemalt ist.

In der weiteren Entwicklung des Meisters bemerkt man eine immer grössere Freiheit und Leichtigkeit der Ausführung, auf welche die Gewohnheit des Freskomalens mit ihrer flotten Behandlung sichtlich Einfluss geübt hat, und die ohne Zweifel den Uebergang zu der bald so verhängnissvoll auftretenden Schnellmalerei der Manieristen bildet. Andrea selbst aber, obwohl ihm der tiefe Ernst eines Lionardo, die Hoheit eines Michelangelo, die Würde eines Fra Bartolommeo, der Seelenadel eines Rafael fehlt, bleibt doch in seiner weltlicher gearteten Kunst bis zuletzt fast auf gleicher Höhe, und wenn manchmal seine Gestalten einen Zug von Aeusserlichkeit spüren lassen, so geben sie sich doch immer voll köstlicher Lebensfülle, der das unvergleichliche Kolorit in unverminderter Schönheit als Ausdruck dient. Zu den Werken seiner mittleren Zeit gehören zunächst die beiden kleineren Tafeln mit Scenen aus der Geschichte Josephs, jetzt in der Galerie Pitti Nr. 87 u. 88. Sie wurden ursprünglich im Auftrage des Salvi Borgherini für die Vermählung seines Sohnes mit Margherita Acciajuoli ausgeführt und bildeten einen Theil jener prachtvollen Ausstattung, an welcher die angesehensten Künstler im Wetteifer sich betheiligt hatten. Dem Heldenmuth der edlen Frau verdankt man die Erhaltung dieser Stücke, denn da bei der Belagerung von Florenz 1527 der französische Agent Giovan Battista della Palla die Abwesenheit des Hausherrn zu einer Entführung der kostbaren Kunstschätze zu benutzen suchte, trat ihm die entrüstete Hausfrau mit der zornigen Drohung entgegen, sie werde diese Denkzeichen ihrer Ehe mit ihrem Leben vertheidigen. Vasari lässt die Heroine dabei eine längere wohlgesetzte Rede im Stil des Livius halten. Die Tafeln schildern den Verrath der Brüder, Josephs Verkauf nach Aegypten und die Traumdeutung bei Pharao in überaus geistreicher lebendiger Erzählung, wobei die kleinen zierlichen vortrefflich gemalten Figürchen wie Staffage in reichgegliederter Landschaft erscheinen, auf deren selbständige Entwicklung allem Anscheine nach Dürer'sche Compositionen eingewirkt haben. Das Ganze giebt wieder eine treffliche Vorstellung von dem Erzählertalent des Künstlers und zugleich von dem hohen Range derartiger bloss für häusliche

Ausstattung geschaffener Werke. Ungefähr um dieselbe Zeit malte Andrea, in der Hoffnung sich bei Franz I. wieder in Gunst setzen zu können, eine von Vasari hochgerühmte Opferung Isaaks, die man in dem geistreich, wenn auch etwas flüchtig gemalten Bilde der Galerie zu Dresden vermuthen darf. Eine eigenhändige Wiederholung besitzt das Museum zu Madrid. Aus derselben Zeit stammt das herrliche oben bereits erwähnte Bild Johannes des Täufers in der Galerie Pitti, voll Ausdruck und von hoher koloristischer Vollendung.

Nach einer längeren durch den Aufenthalt in Frankreich veranlassten Unterbrechung kehrte Andrea nun auch zu den Arbeiten im Scalzo zurück. Er malte 1520 die trefflichen Gestalten des Glaubens und der Liebe, namentlich letztere von freier Schönheit, sodann bis zum August 1523 die allegorische Figur der Hoffnung und noch vier Bilder aus dem Leben des Täufers, den Tanz der Salome, die Enthauptung, die Ueberbringung des Hauptes und die Erscheinung des Engels bei Zacharias. Auch hier giebt er überall in wenigen Gestalten das Nothwendige, dies aber voll Leben, Nachdruck und Schönheit. Besonders grossartig in gewaltiger Dramatik ist die Enthauptung des Täufers geschildert, wo die nervige Gestalt des Henkers spreizbeinig neben dem eben zusammenbrechenden Leichnam steht, dem Beschauer den Rücken zukehrend, und mit der Linken das Haupt des Täufers der mit einer Begleiterin dabei stehenden Salome überreichend, während auf der andern Seite der die Exekution Befehligende, von einem Begleiter gefolgt, gebietend den Kommandostab erhebt. In allen diesen Bildern hat der Geist Masaccio's den Künstler inspirirt. Der Tanz der Salome vor dem am Tische in brütendem Nachdenken sitzenden Herodes ist ruhiger dargestellt als man erwarten sollte. Andrea hatte wohl beobachtet, wie wenig allen seinen Vorgängern die Figur der Tänzerin gelungen war; so zeigt er uns das üppige Weib, wie sie eben, anmuthig vortretend, sich zum Tanze anschickt, und durch diese Mässigung erreicht er einen viel höheren Reiz. Prachtvoll drapirte Nebenfiguren erhöhen auch hier den Eindruck; gegenüber aber zur Rechten sieht man die kecke im Zeitkostüm prägnant charakterisirte Gestalt eines Trabanten und neben ihm eine herrliche Mantelfigur, zu welcher die Studie im Louvre (Br. 121). Nicht minder einfach und dabei hochdramatisch die Ueberbringung des Hauptes; meisterlich charakterisirt ist der düster misstrauisch dasitzende Tyrann und ihm gegenüber am Tische in frappantem Gegensatz die frohlockende Herodias; der von links mit dem Haupt des Täufers nahenden Salome

entspricht rechts die ausdrucksvolle herrlich drapirte Gestalt eines Zuschauers, der mit der Geberde besorgnissvollen Nachdenkens, das Kinn in die Hand stützend, dieser Tragödie beiwohnt. Auch die Erscheinung des Engels vor dem opfernden Zacharias ist von ergreifender Lebendigkeit. Wie ehrfurchtsvoll betritt der göttliche Bote das Heiligthum! wie voll Scheu am Fusse des Altares fast versteinert steht die wundervolle Mantelfigur des Priesters! wie markig im Stil der grossen freien Kunst sind die wenigen Zuschauer gezeichnet! Wahrlich, vor diesen Werken begreift man das Wort Michelangelo's, der einmal mit Hinblick auf Andrea boshaft zu Rafael gesagt haben soll: „Ich weiss in Florenz ein Bürschlein, das dich waidlich schwitzen machen sollte, würden ihm einmal grosse Aufgaben zu Theil!“ In der That, nur mit Rafael kann man diese vollendeten Schöpfungen vergleichen. —

Im folgenden Jahre 1524 beschloss Andrea den Cyklus durch die lebensvolle Geburt des Täufers, in welcher er den reichen Apparat, den die florentiner Künstler auf solche Wochenstubenscenen zu verwenden pflegten, auf das Nothwendigste beschränkt, dies aber in vollendeter Lebenswahrheit und Schönheit giebt. Zu der überaus prägnanten Gestalt des am Lager sitzenden und den Namen des Kindes aufschreibenden Zacharias sieht man im Louvre (Br. 120) die geniale Kohlenzeichnung. Den Schluss des Cyklus bildet sodann die Heimsuchung, die an einfacher Gewalt des Ausdrucks sowie an freier künstlerischer Beherrschung der Darstellungsmittel wieder zum Besten der Reihenfolge gehört. Ganz neu und eigenthümlich ist die mit Staunen gemischte Herzlichkeit, mit welcher die ältere Frau die gesegnete jüngere Freundin tief ausholend betrachtet.

Um den Meister nach dieser Seite seiner Thätigkeit im Zusammenhange zu würdigen, fügen wir seine übrigen Freskobilder hier an. Schon 1521 hatte er in der mediceischen Villa Poggio a Cajano den Empfang der Tribute durch Cäsar gemalt, eine Darstellung von glänzender Pracht und festlicher Heiterkeit, bei grossem Geschick in der Anordnung und der koloristischen Durchführung. Für das Noviziat des Klosters der Serviten (Annunziata) malte er eine Pietà, jetzt in der Sammlung der Akademie (S. d. gr. Gem. 61); ein Werk von ergreifendem Ausdruck und an Rafael erinnernder Schönheit, fein und klar im Ton. Ebendort sieht man ein in Terra verde leicht hingeworfenes Fresko mit köstlichen Scenen der Mildthätigkeit, von einer Heiligen in einem Spital ausgeübt. Für dasselbe Kloster malte er auch an einer Mauer des Küchengartens zwei Fresken aus der Parabel

vom Weinberg; im ersten schilderte er, wie der Hausvater die Arbeiter beruft, im zweiten wie er ihnen den Lohn auszahlt. Beide Bilder sind untergegangen, aber von der lebensvollen Natürlichkeit der Schilderung zeugt eine Zeichnung nach dem zweiten Bilde in der Albertina zu Wien (Br. 72), die freilich nicht als eigenhändige Arbeit Andrea's betrachtet werden kann. Sein berühmtestes Meisterwerk der Freskomalerei ist aber die im Jahre 1525 entstandene „Madonna del sacco" in einer Lünette des Kreuzganges der Annunziata, die er um den Preis von zehn Scudi ausführte. Die Madonna ruht mit ihrem Kinde auf den Treppenstufen eines Palastes. Der Kleine strebt, rittlings über den Schooss der Mutter wegschreitend, zu dem Nährvater Joseph hin, welcher in bequemer Lage, auf einen Sack gestützt, in einem Buche liest. Es ist eine der grossartigsten Familiengruppen der neueren Kunst, und doch hat der Künstler nur ein alltäglich sich bietendes Motiv der Wirklichkeit durch Grösse der Auffassung, machtvolle Lebendigkeit, meisterhafte Plastik und höchste malerische Vollendung in das Reich des Ewiggültigen hinaufgehoben. Aehnlich hat Rafael es mit seinen schönsten Madonnen gemacht, und wenn Andrea in der etwas indifferenten Schönheit der Mutter hinter der Seelentiefe Rafael's zurückbleibt und mehr eine freie sinnliche Anmuth erstrebt, so übertrifft er dagegen den Urbinaten und alle andern Gleichzeitigen durch die strahlende Herrlichkeit und den weichen Schmelz des Kolorits. Die Originalskizze zu den Figuren der Madonna mit dem Kinde findet sich in der Albertina (Br. 73), die zum Joseph im Louvre (Br. 118).

Endlich malte Andrea 1526 im Refectorium des Klosters der Salvi ein grosses Fresko des Abendmahls. Auch dies ist ein Werk höchster Meisterschaft und wenn gleich an Tiefe der Charakteristik und dramatischer Wucht dem Meisterwerke Lionardo's nicht ebenbürtig, so erreicht es doch durch die edle Lebendigkeit, durch die Mannichfaltigkeit der Charakteristik, die besonders in den markig ausgeprägten Köpfen und dem ausdrucksvollen Spiel der Hände sich zu erkennen giebt, endlich in dem wunderbaren mit der feinsten Abtönung der Luftperspektive durchgeführten Kolorit eine solche Bedeutung, dass das Bild unter den grössten Meisterwerken der damaligen monumentalen Malerei einen Ehrenplatz behauptet. Wunderlicher Weise hat der Künstler in der Höhe der Wand in einer gemalten Galerie zwei genrehafte Figuren als Zuschauer angebracht, wodurch der Stille und Sammlung einer solchen Scene Abbruch geschieht. Eine meisterliche Oelskizze zu dem Werke sieht man in der Universitäts-Galerie zu Oxford,

die keck in Rothstift hingeworfenen Modellstudien zu Christus und vier Aposteln in den Uffizien (Br. 396, 401, 402), prachtvolle Naturstudien zu Händen und Füssen im Louvre (Br. 129).

Als im Jahre 1524 die Pest in Florenz wüthete, begab sich Andrea auf Veranlassung seines Gönners Antonio Brancacci mit seiner ganzen Familie in's Gebirge nach Mugello, um für die Nonnen von San Piero a Luco ein Altarbild zu malen. Es entstand die herrliche jetzt in der Galerie Pitti befindliche Pietà, in welcher der todte Christus von der Madonna, Magdalena und Johannes betrauert wird, während Katharina, Petrus und Paulus mit innigem Schmerzensausdruck dabeistehen. Die überaus geistvolle Skizze dazu sieht man in den Uffizien (Br. 389), die Naturstudie zum todten Christus im Louvre (Br. 128). Das Werk ist ohne Zweifel im Hinblick auf die Pietà Fra Bartolommeo's entstanden, dessen Christus hier fast genau wiederholt wird, und sowohl durch die ergreifende Dramatik, den grossartigen symmetrischen und doch frei bewegten Aufbau, wie durch die meisterliche Färbung von hohem Werth. Er erhielt dafür, ausser der Kost für sich und die Seinen, neunzig Goldgulden. Das Werk bietet ein bedeutsames Beispiel für die auf Fra Bartolommeo's Vorgang beruhende rhythmisch architektonische Compositionsweise: es bildet eine Doppelgruppe von zwei Pyramiden, die mit dem einen gemeinsamen Fusspunkt in der Gestalt der Madonna zusammentreffen. Die Röthelzeichnung zu einer anderen überaus ergreifenden Pietà, wo die Madonna sich schmerzerfüllt über den Leichnam des Sohnes beugt und Johannes d. T. und ein andrer Heiliger erschüttert dabei stehen, findet sich im Louvre (Br. 119), eine betrügerische Kopie in den Uffizien (Br. 400). Kurze Zeit vorher hatte er für Bartolommeo Panciatichi, der wegen seines Handelsverkehrs mit Frankreich ein Altarwerk nach Lyon stiften wollte, die grossartige Tafel mit der Verklärung der Madonna gemalt, welche man jetzt unter Nr. 191 in derselben Sammlung sieht. Gross und mächtig in der Composition, voll Leben und Ausdruck, ist das Bild auch durch die Tiefe und die duftige Weichheit des Kolorits eine seiner edelsten Schöpfungen. Unter den das offene Grab der Madonna umgebenden, mit dem Ausdruck des Staunens, der Verehrung und inniger Bitte ihr nachschauenden Aposteln ist die Jünglingsgestalt des Johannes von besonderer Schönheit. Den Vordergrund füllen zwei prächtige knieende Gestalten, von denen die eine in porträtmässiger Bildung, und in fast kokett zurückgeschlagenem Mantel sich nach dem Beschauer wendet. Die Madonna schwebt, von Engeln auf Wolken emporgetragen,

aufwärts, die Arme ausbreitend und das schöne Antlitz andächtig nach oben gewendet. Neben ihr stehen mehrere Engelknaben auf Wolken, welche die Gruppe bereichern, aber ihr etwas von dem Charakter leichten Aufschwebens rauben. Eine andere Schilderung desselben Gegenstandes, ehemals in St. Antonio zu Cortona, jetzt in derselben Sammlung unter Nr. 225 aufgestellt, bietet eine freie Umgestaltung der Composition und ist ebenfalls durch duftigen Farbenschmelz ausgezeichnet. Die Vergleichung beider Meisterwerke zeigt, dass der Künstler mit der Hauptgruppe es sich leicht gemacht hat, indem er dieselbe im Wesentlichen wiederholt. Dies gilt namentlich von der ausdrucksvollen Gestalt des Johannes. Die Apostel hat er etwas dichter zusammengedrängt, um den Nicolaus von Bari und eine heilige Matrone als Knieende in den Vordergrund zu bringen. Dem ersteren giebt er dasselbe Motiv wie der entsprechenden Figur des vorher besprochenen Bildes; wie jene, stützt auch diese sich auf ein Buch und wendet sich gegen den Beschauer. Ungleich schöner ist die Gruppe der Madonna, die im wonnigsten Schweben von leicht beschwingten Engeln hinaufgetragen wird. Aehnliche Schönheit des Kolorits und gleiche Lebendigkeit der Auffassung zeigen endlich fünf einzelne Heiligenbilder, die sich jetzt im Chor und Querschiff des Doms zu Pisa befinden.

Um dieselbe Zeit, als alle diese trefflichen Werke entstanden und Andrea zugleich in der Madonna del sacco sein Meisterstück im Fresko schuf, erhielt er durch Ottaviano de' Medici den eigenthümlichen Auftrag, für den Markgrafen von Mantua das berühmte Porträt Leo's X. von Rafael zu copiren. Gonzaga, der das Bild in Florenz gesehen hatte, wünschte das Original zu besitzen und wandte sich mit dieser Bitte an Clemens VII. Die schlauen Medici entschlossen sich, um das hochgeschätzte Original zu behalten, zu einer Täuschung des Markgrafen und schickten ihm eine von Andrea del Sarto meisterlich ausgeführte Kopie, die sich jetzt im Museum zu Neapel befindet, wo man sie für das Original Rafael's ausgiebt. Als Vasari kurze Zeit nachher Mantua besuchte, führte Giulio Romano ihm das Bild als Original Rafael's vor, und als dieser, der den Sachverhalt genau kannte, seine Zweifel äusserte und Giulio Romano die Stellen angab, wo er seine eigne mithelfende Hand zu erkennen glaubte, vermochte Vasari dagegen an gewissen Merkzeichen zum höchsten Erstaunen Giulio's die Hand Andrea del Sarto's nachzuweisen.

Zu den späteren Tafelbildern des Künstlers gehört eine h. Familie in der Galerie Barberini zu Rom, die allerdings zum Theil durch

Uebermalung gelitten hat. Die treffliche Oelstudie zum h. Joseph dieses Bildes befindet sich in der Pinakothek zu München, geistreich und breit auf Papier gemalt, im Charakter an Fra Bartolommeo erinnernd. Wie lebensvoll der Meister auch in den letzten Jahren immer noch zu componiren, und wie köstlich er zu malen verstand, bezeugte ehemals die grossartige Tafel des Museums zu Berlin, welche die thronende Gottesmutter in einer Nische auf Wolken schwebend und von Engeln getragen, umgeben von den verehrenden Heiligen Petrus und Benediktus, Markus und Antonius von Padua enthält. Die beiden knieenden Gestalten des nackten, greisen Einsiedlers Onofrius und der ganz in sich versunkenen Katharina von Alexandrien, diese wieder mit den Zügen der Lucrezia del Fede, bilden den Abschluss der herrlich bewegten Gruppen. Ganz im Vordergrund an den Stufen des Thrones erblickt man die Halbfiguren des jugendlichen h. Celsus und der mit dem strahlend schönen Antlitz sich gegen den Beschauer wendenden Julia. Dies Meisterwerk, mit der Jahrzahl 1528 bezeichnet, ist vor nicht langer Zeit durch Verputzen gänzlich ruinirt worden. Die dazu gehörige Lünette mit einer Darstellung der Verkündigung, gleich dem Hauptbilde im Auftrage Giuliano's della Scala für die Kirche der Annunziata gemalt, jetzt in der Galerie Pitti unter Nr. 163, ist durch Uebermalung ihrer Harmonie beraubt worden. Aus demselben Jahre 1528 stammt das für das Kloster Vallombrosa gemalte Bild, welches man in der Sammlung der Akademie (Saal d. gr. Gemälde Nr. 59) sieht. Es stellt vier Heilige dar, mächtige Typen von grossartiger Lebensfülle, das Kolorit von wunderbarer Pracht bei klarem Helldunkel und weichem Schmelz der Töne. Eine andre nicht minder grossartige Gruppe von vier Heiligen, über welchen ein köstlicher Chor jubilirender Engelknaben schwebt, sieht man in einem Blatte des Brit. Museum (Br. 34), in höchst energischer Plastik mit dem Pinsel in Bister ausgeführt. Noch einmal malte Andrea 1529 eine Verklärung der Madonna mit vier Heiligen, jetzt in der Galerie Pitti unter Nr. 123. Die beiden mittleren Figuren, S. Fidelis und Katharina, sind knieend dargestellt und blicken nach dem Beschauer. Dies hier doppelt auftretende Motiv prägt der Composition einen gar zu äusserlichen Charakter auf. Das Bild war beim Tode des Meisters noch unvollendet und wurde später dem Vincenzo Bonilli übergeben, dem die Ausführung der unteren Partie angehört. Die von Andrea selbst gemalte Madonna ist von innigem Ausdruck und verleugnet nicht die Feinheit seines klaren, duftigen Kolorits. Weit schöner ist indess in derselben Galerie

Nr. 307 ein um 1524 für Boccaccio Bicchierajo ausgeführtes Bild desselben Gegenstandes, wo die in Wolken schwebende Madonna sechs Heiligen erscheint, unter welchen die beiden vorderen Figuren, Katharina und der h. Fidelis, wieder knieend dargestellt sind, letzterer nach einem bei Andrea öfter vorkommenden Motive, sich gegen die Beschauer wendend, erstere die genaue Wiederholung der entsprechenden Figur auf der Disputà in derselben Sammlung. Links steht der nackte, nur mit einer Epheuranke um die Hüfte bekleidete Onofrius, genau dieselbe Figur wie auf dem Berliner Bilde, nur in mehr aufrechter Stellung. Das Werk ist trefflich ausgeführt.

Auch als Bildnissmaler hat Andrea Vorzügliches geleistet, wie man schon an den in seinen Fresken der Annunziata vorkommenden Porträts von Zeitgenossen erkennen kann. In den Oelbildern kommt zu der gediegenen Auffassung und der bestimmten Zeichnung das kraftvolle und doch weiche Kolorit, welches namentlich in der ersten Zeit den Einfluss der Porträts Lionardo's erkennen lässt. Ein Selbstporträt des Künstlers ist das in den Uffizien unter Nr. 1176 aufgestellte, aus seiner Jugendzeit, von grosser Lebendigkeit und Freiheit der Ausführung. Ebendort ein Fresko, das er in seiner späteren Zeit auf einen Ziegelstein gemalt hat, und von welchem schon Vasari berichtet, eine geistreich und flott hingeworfene Skizze. Aus seiner früheren Zeit scheint das Porträt der Lucrezia, in der Galerie zu Madrid; voller entwickelt in reiferen Formen ist das Bildniss Nr. 240 im Museum zu Berlin, ebenfalls sehr flott und zwar alla prima gemalt. Ausserdem besitzt die Galerie Pitti unter Nr. 66 und Nr. 184 gediegene männliche Porträts, die man dort für Selbstbildnisse Andrea's hält, unter Nr. 118 das Doppelbild eines Ehepaares, in welchem man wieder den Künstler und seine Frau zu erkennen meint.

Eine meisterliche Kreidezeichnung der Albertina zu Wien (Br. 79), das Brustbild einer Frau darstellend, ist besonders merkwürdig wegen der bloss durch schräge Parallelstriche nach Art Lionardo's mit grosser Feinheit durchgeführten Modellirung der Fleischpartieen. Von noch höherer Vollendung in duftig malerischer Behandlung ist das mit dem Rothstift ausgeführte weibliche Brustbild im Brit. Museum (Br. 33), sowie der durch die erstaunliche Naivetät schlichter Naturauffassung fesselnde, mit Kreide gezeichnete Kopf eines jungen Mädchens in den Uffizien (Br. 404). Dagegen zeigt der geniale Röthelentwurf eines als Kniestück aufgefassten Frauenporträts die ganze kühne Meisterschaft des Künstlers auf ihrer Höhe. Von der breiten Wucht und der markigen

Zu Seite 204.



Fig. 42. Studienkopf, von Andrea del Sarto.

Gewalt seiner Naturauffassung zeugt sodann besonders eine Anzahl von Studienköpfen in den verschiedenen Sammlungen. Sie sind fast immer in Röthel ausgeführt, weil dies Material am meisten den farbigen Reiz, den duftigen Schmelz, die Effekte des Helldunkels wiederzugeben vermag. So der prachtvolle kahlköpfige Alte mit struppigem Bart im Louvre (Br. 131), der aufwärts blickende junge Mann, dessen Gesicht ganz in Schatten gesetzt ist (Br. 126), das meisterlich modellirte, in frappantester Lebendigkeit der Natur abgelauschte junge Mädchen (Br. 125), der in mächtiger Energie mit der ganzen Wildniss eines nie von Kamm und Bürste heimgesuchten Haarwuchses zweimal dargestellte Jüngling (Br. 122) und das abwärts schauende Mädchen, das in scharfer Seitenbeleuchtung aufgefasst ist (Br. 127). An diese, dem Louvre angehörenden Blätter schliessen sich einige, nicht minder köstliche in den Uffizien: die prächtig naiven Kinderköpfchen (Br. 412. 413), der leidenschaftliche Manneskopf (Br. 382) und das träumerische, duftig hingehauchte jungfräuliche Köpfchen (Br. 392). Diese breite Meisterschaft der Behandlung hat auf die gesammte Folgezeit den grössten Einfluss ausgeübt; nur haben die Nachfolger nicht mehr die packende Einfachheit und Wahrheit der Natur zu erreichen vermocht.

Kehren wir zu den Porträts zurück, so darf in den Uffizien das männliche Bildniss Nr. 1169, das freilich stark überarbeitet ist, sowie das weibliche Brustbild Nr. 188 ebenfalls ihm zugeschrieben werden. Dagegen stammt die Mehrzahl der in den Galerieen unter seinem Namen vorkommenden Bildnisse von der Hand seiner Schüler und Nachahmer; doch enthält die Sammlung des Lord Cowper in Panshanger zwei männliche Bildnisse und ein Frauenporträt, welche sehr gerühmt werden.

Vasari erzählt, Andrea sei nach Rom gekommen, um die Werke Rafael's und Michelangelo's zu sehen, und die Antiken zu studiren, sei aber aus Schüchternheit, weil er mit solchen Schöpfungen zu wetteifern für unmöglich gehalten, bald nach Florenz zurückgekehrt. Wir haben keinen Grund, an der Wahrheit dieser Erzählung zu zweifeln; im Gegentheil sind die Einflüsse nicht bloss Michelangelo's, sondern mehr noch Rafael's, dem Andrea in seinen Werken oft so nahe kommt, eher eine Bestätigung als eine Widerlegung Vasari's. Uebrigens war Andrea bis in seine letzte Lebenszeit mit unverminderter Kraft künstlerisch thätig. Im Jahre 1530 erhielt er noch den Auftrag, die Porträts der bei der Belagerung entflohenen Hauptleute und mehrerer rebellischer Bürger zum schmachvollen Andenken an der Façade der

alten Kaufhalle und am Palazzo del Podestà zu malen, ebenso wie früher Andrea del Castagno den nämlichen Auftrag erhalten hatte. Diese Fresken sind indess früh untergegangen, und nur die mit Rothstift entworfenen Originalskizzen befinden sich in der Sammlung der Uffizien. Trotz der unverkennbaren Elastizität, mit welcher Andrea seinem künstlerischen Berufe lebte, müssen doch die schweren Zeiten der Belagerung und der Einnahme von Florenz auch auf ihn gedrückt haben, um so empfindlicher vielleicht, da er sich sagen musste, dass er durch eigene Schuld seine glänzende Stellung in Frankreich verscherzt hatte. Hungersnoth und Seuchen wütheten in der Stadt, und als nach der Uebergabe das Belagerungsheer eindrang, brachte es die Pest mit. Andrea wurde von der Krankheit ergriffen, der er um so weniger widerstehen konnte, als sein Körper während der schlimmen Zeiten der Belagerung durch Entbehrung geschwächt war. Die Frau, der er die Ruhe und das Glück seines Lebens geopfert hatte, blieb ihm aus Furcht vor der Seuche möglichst fern, und so starb er fast unbeachtet, kaum dreiundvierzigjährig am 22. Januar 1531. Ohne Gepränge wurde er still in der Annunziata, die er mit so köstlichen Werken verherrlicht hatte, beerdigt.

Die flotte Leichtigkeit einer im Fresko wie im Oel gleich virtuosenhaften Behandlung, welche schon die späteren Arbeiten Andrea's bisweilen etwas leer erscheinen liess, immer aber noch durch seine grosse Lebendigkeit auf der Höhe künstlerischer Empfindung gehalten wurde, konnte nicht verfehlen, auf seine Schüler und Nachahmer einen verhängnissvollen Einfluss zu üben. Es begann eine Schnellmalerei, bei welcher nur zu bald Ernst der Auffassung, Strenge der Zeichnung, Gediegenheit der Durchbildung sich verflüchtigten. Aber selbst das Kolorit verlor bald Kraft, Glanz und Harmonie und machte einer schillernd unruhigen, bunten, unerfreulichen Flauheit der Töne Platz. Der Manierismus zog unaufhaltsam herein.

Wir verzichten darauf, die Krankheitsgeschichte der absterbenden Kunst zu schreiben, und heben von den Schülern und Nachfolgern Andrea's, unter welchen Vasari mehr wegen seiner hochverdienstlichen Künstlerbiographien als wegen seiner Gemälde einen Platz verdient, nur *Jacopo Carucci* oder *da Pontormo* (auch Puntormo) hervor, wie er nach seinem Geburtsorte genannt wird. In diesem kleinen Flecken, auf der Strasse von Florenz nach Pisa gelegen, wurde Jacopo im Jahre 1493 geboren, und da seine Eltern früh starben, wurde er von der Grossmutter in seinem dreizehnten Jahre nach Florenz gebracht,

wo er zuerst nach Vasari's Angabe bei Mariotto Albertinelli und Pier di Cosimo in die Lehre trat. Dass er auch bei Lionardo da Vinci



Fig. 43. Heimsuchung, von Pontormo. Annunziata.

gelernt habe, wie derselbe Gewährsmann behauptet, ist wenig wahrscheinlich; wohl aber bewegte Lionardo's Auftreten damals die künst-

lerischen Kreise der Arnostadt in solchem Grade, dass auch Pontormo, so jung er immer war, davon Einflüsse empfangen konnte. Entscheidender war für ihn jedenfalls, dass er 1512 in die Werkstatt Andrea's del Sarto eintreten durfte, denn kein Meister hat auf ihn durchgreifender gewirkt, als dieser. Die Entwicklung des jungen Künstlers nahm aber einen so raschen Fortschritt, dass er die Eifersucht seines Meisters erregte, der ihn deshalb nicht lange bei sich behielt. Damals entstanden grade jene Fresken aus dem Leben des Philippus Benizzi in der Annunziata und manche andere Werke, an deren Ausführung Andrea den jungen Pontormo Theil nehmen liess. Zu der Verkündigung, welche der Meister damals für die Mönche von S. Gallo malte, liess er die Predella sogar von seinem Schüler selbständig ausführen. Damals war es auch, wo bei den wegen der Erhebung Leo's X. hergerichteten Schaugeprängen Pontormo's Geschicklichkeit in der Ausmalung der Triumphwagen mit ihrem reichen, allegorischen Apparat verwendet wurde. Auch bei dem nachmaligen Einzug Leo's X. wurde seine Kunst in Anspruch genommen. Wie hoch die Renaissancezeit solche Dekorationen schätzte, geht aus der wortreichen Schilderung Vasari's, die er all' diesen Dingen widmet, zur Genüge hervor. Bald sollte auch ein bedeutender Auftrag zu einem monumentalen Werke dem jungen Künstler zu Theil werden, als er im Wetteifer mit Francia Bigio und Andrea del Sarto mit einer Arbeit für die Vorhalle der Annunziata betraut wurde. Er malte hier die Heimsuchung (Fig. 43) und kam in diesem Werke durch freie Lebendigkeit der Anordnung, Kraft und Schmelz des Kolorits, Mannigfaltigkeit und Schönheit der Gestalten den Meisterwerken Andrea's so nahe wie keiner der Zeitgenossen. Das Werk wurde nach Vasari im Jahr 1516, nach der Chronik des Klosters ein Jahr früher gearbeitet und dem jungen Künstler, der damals im dreiundzwanzigsten Jahre stand, mit elf Scudi bezahlt.

Fortan gehörte Pontormo zu den angesehensten Meistern von Florenz, und wie hoch er geschätzt wurde, beweisen nicht bloss Vasari's Lobsprüche, sondern mehr noch die zahlreichen Aufträge für kirchliche Werke und Bildnisse, sodann die Betheiligung an den meisten monumentalen Schöpfungen der damaligen Zeit, besonders an den Fresken in Poggio a Cajano. Aber schon hier tritt ein rascher Verfall seines Stiles empfindlich zu Tage. Auch an der künstlerischen Ausstattung des Hauses Borgherini war er neben Andrea betheiligt. Zwei dieser kleinen, figurenreichen Bilder aus dem Leben Joseph's befinden sich

jetzt in der Galerie der Uffizien; zwei andere scheinen sich in der Sammlung des Lord Cowper zu Panshanger zu befinden. Sie leiden sämmtlich an manieristischer Uebertreibung und flüchtiger Zeichnung, die durch den stumpfröthlichen Ton des Kolorits noch unangenehmer auffällt. Am empfindlichsten wirken die geistige Leere und der hohle Manierismus bei den Andachtsbildern; so sieht man im Louvre eine h. Familie, und zwar Maria auf dem Schooss der h. Anna sitzend und das Christuskind haltend, zu den Seiten mehrere Heilige, ein Werk ohne Empfindung, übertrieben in den Formen und in einem unharmonischen Kolorit mit gebrochenen Tönen durchgeführt. Dagegen lässt sich wenigstens eine gewisse zierliche Sorgfalt der Behandlung seinen in kleineren Figuren entworfenen Bildern nachrühmen; so in den Uffizien das Marterthum der thebaischen Legion, die Geburt Johannis des Täufers und die Vertreibung aus dem Paradiese. Dass Pontormo, wie die meisten gleichzeitigen Künstler, vielfach dem Einfluss Michelangelo's erlag, ist bei einer schwankenden Natur wie die seinige begreiflich. Gelegentlich führte er wohl Compositionen des grossen Meisters aus; so das in den Uffizien befindliche Bild einer Venus, welche von Amor geliebkost wird, in der Grösse der Formen und dem originellen, aber gewaltsamen Motiv der Bewegung unverkennbar eine Schöpfung Buonarroti's. Eine Wiederholung im Museum zu Berlin scheint von geringerer Hand. Noch bezeichnender für das schwankende Naturell Pontormo's ist, dass er, als ihm der Auftrag wurde, für die Certosa bei Florenz das Leiden Christi in einem Freskencyklus darzustellen, sich der Dürer'schen Kupferstich-Passion als Vorlage bediente und nicht bloss den Compositionen, sondern, wie Vasari tadelnd hervorhebt, sogar der Formgebung des deutschen Meisters im Charakter der Köpfe und dem Stil der Gewänder sich anschloss. Die Fresken selbst sind längst untergegangen.

Während so bei idealen Aufgaben die florentinische Kunst rasch dem Verfalle zueilte, ist es bezeichnend, dass sie im Bildnissfach, wo die einfache Hingabe an die Natur und die treue Abspiegelung derselben den Künstler länger vor Verirrungen schützt, immer noch Ausgezeichnetes leistete. In der That gehören Pontormo's Porträts zu den besten Arbeiten dieser Zeit und machen sich durch schlichte Auffassung, correkte Zeichnung und ein tiefes, warmes, harmonisches Kolorit bemerklich. Das Museum zu Berlin besitzt von seiner Hand ein tüchtig gemaltes Brustbild seines Lehrers Andrea del Sarto; in der Galerie Pitti sieht man das Bildniss Ippolito's de' Medici, ausserdem ein anderes männ-

liches Brustbild, in den Uffzien die Porträts des alten Cosmo und des Grossherzogs Cosimo I., sowie ein anderes Männerporträt. Vortrefflich ist in der Nationalgalerie zu London ein lebensgrosses, in ganzer Figur ausgeführtes Bildniss eines Maltheserritters, durch einen prächtigen Lichteffekt von schlagender Wirkung; ebendort das lebensgrosse Bild eines Knaben, liebenswürdig aufgefasst und in lebhafter Färbung fein durchgeführt. Auch das Louvre besitzt das meisterliche Porträt eines Gemmenschneiders von sprechendem Ausdruck und tiefglühender Karnation; dagegen fällt ein Jünglingsporträt im Belvedere zu Wien, das durch Uebermalung gelitten hat, durch den kühl röthlichen Farbenton auf.

Pontormo, der sich gern der Einsamkeit hingab und deshalb wiederholt längere Zeit bei den Karthäusern sich aufhielt, verfiel in seiner späteren Zeit durch zunehmende Nachahmung Michelangelo's, wie selbst Vasari zugiebt, in Manierismus. Er starb 1556 und wurde im ersten Kreuzgang der Annunziata unter dem von ihm ausgeführten Bilde der Heimsuchung, dem Meisterwerk seines Lebens, ehrenvoll bestattet.

Fünftes Kapitel.

Rafael's Jugend.

Hoch auf einem steilen östlichen Ausläufer der Apenninenkette liegt das kleine Städtchen Urbino in stiller Einsamkeit des Gebirges, alterthümlich und malerisch mit engen gewundenen Gassen, mit zahlreichen Kirchen und Klöstern, ehemals die Residenz der Herzöge von Urbino, deren kühn auf steilem Felsen thronendes Schloss das Städtchen überragt. Von hier schweift der Blick über die Obstgärten der nächsten Umgebung zu den waldigen Hügeln über eine weit ausgedehnte Gebirgslandschaft, die mit ihren sanften Wellenlinien und einzelnen hervorragenden Kuppen sich bis zum Adriatischen Meere hinabsenkt. Hier steht noch in einer der steilen Gassen, die zum Schloss hinaufführen, das bescheidene Haus, in welchem am Karfreitag den 28. März 1483 Rafael *) geboren wurde. Sieben Monate später in demselben Jahre erblickte in einem unscheinbaren Städtchen Norddeutschlands Luther das Licht der Welt. In beiden grossen Männern brachte die Zeit zum höchsten Ausdruck, was an treibenden Kräften in ihr lag. Wandte in Deutschland sich Alles auf die religiöse Seite und führte zur Erneuerung und Befreiung des inneren Lebens, so blieb Italien seiner durch Jahrhunderte befolgten Mission treu, die Welt der Erscheinungen im künstlerischen Ideal zu verklären, die neu belebte Antike mit den christlichen Anschauungen zu vermählen. In Rafael sollte dies Streben seinen reinsten Ausdruck gewinnen.

Gern stellen wir uns vor, wie der zarte Knabe im Hause seines Vaters Giovanni Santi, den wir schon als wackeren Künstler kennen gelernt haben (I, 417 ff.), still und glücklich heranwuchs. In der reinen

*) *J. D. Passavant*, Rafael von Urbino und sein Vater Giov. Santi. Leipzig 1839. 3 Bde. — Französ. Ausg. von *Paul Lacroix*. Paris 1860. 2 Bde. — *E. Förster*, Raphael. Leipzig 1867. 2 Bde. — Das Leben Raphael's, ital. Text von Vasari, Uebersetzung und Commentar von *H. Grimm* (nur der I. Band erschienen). Berlin 1872. — *A. Springer*, Raffael und Michelangelo. Leipzig 1878.

Gebirgsluft, in der traulichen Einsamkeit dieser Höhe, deren Abhänge damals noch dunkler Eichenwald und üppige Wiesengründe bedeckten, war Alles dazu angethan, ein sinniges Gemüth mit jenem traumhaften Glück stiller Sammlung zu erfüllen, das wie ein ungestörter Frieden auf den Waldhöhen der umbrischen Berge liegt. Das Städtchen selbst war aber damals nicht so ausgestorben wie heute. Die Grafen von Montefeltro, welche kurz vorher den Herzogstitel erlangt hatten, hielten hier Residenz. Ein Jahr vor Rafael's Geburt war Federigo von Montefeltro gestorben, dessen Hof ein Mittelpunkt edler Bildung gewesen. Er hatte den prächtigen Palast in den edlen Formen der Frührenaissance erbaut, der jetzt noch als eins der vollkommensten Werke jener Zeit bewundert wird. Sein Nachfolger Guidobaldo, mit Elisabeth Gonzaga vermählt, war nicht minder ein Freund der Künste und Wissenschaften, und der Hof von Urbino ward unter ihm das Muster eines durch edle Sitten ausgezeichneten Fürstenhofes. Noch jetzt taucht in den Schilderungen von Castiglione's Cortegiano jenes glänzende Leben wie ein Wunderbild vor uns auf.

Rafael's Vater hatte früher in dem Städtchen Colbordolo, seinem Geburtsort, gewohnt, und war 1450 nach dessen Zerstörung durch Sigismondo Malatesta mit seinen Eltern nach dem geschützteren Urbino gezogen. Dort hatte er sich der Malerei gewidmet, ein Hauswesen begründet und sich um 1482 mit Magia, der Tochter des Kaufmanns Battista Ciarla vermählt. Sie schenkte ihrem Gatten noch drei Kinder, die aber früh starben. So wuchs der Knabe, von zarter Mutterliebe bewacht, heran bis zu seinem achten Lebensjahre, wo ihm die Mutter durch den Tod entrissen wurde (1491). Nach kaum acht Monaten suchte der Vater sich eine neue Hausfrau und verband sich mit Bernardina, der Tochter des Goldschmiedes Parte. Der kleine Rafael scheint von der Stiefmutter nicht eben liebevolle Behandlung erfahren zu haben, und geradezu drückend wurde seine Lage, nachdem er schon 1494 auch seinen Vater durch den Tod verloren hatte. Auch der Bruder seines Vaters, der Priester Don Bartolommeo Santi, scheint sich als Vormund seiner nicht sonderlich angenommen zu haben. Dagegen knüpfte sich ein Verhältniss inniger Liebe zu dem Oheim mütterlicherseits Simone Ciarla, der väterlich für den Knaben sorgte und ihn später nach Perugia zu Meister Pietro Perugino in die Lehre brachte. Dass diese Uebersiedlung gleich nach dem Tode des Vaters erfolgt sei, wie man früher annahm, wird durch Urkunden, welche die Anwesenheit Rafael's bis 1499 in Urbino bei Gelegenheit der Streitig-

keiten zwischen seiner zänkischen Stiefmutter und seinem habsüchtigen Oheim Don Bartolommeo bezeugen, widerlegt. Auch hätte Rafael damals das Haupt der umbrischen Schule nicht in Perugia, sondern in Florenz suchen müssen, wo sich Perugino bis gegen Ende des Jahrhunderts aufhielt.

Die Frage nach dem Stande der Entwicklung des zwölfjährigen Rafael liegt nahe. Ohne Zweifel hat er die ersten Eindrücke und Anregungen zur Kunst in der Werkstatt seines Vaters empfangen. Spielend mag er sich dort schon früh im Zeichnen geübt haben. Giovanni Santi war kein hervorragender, aber ein tüchtiger, achtungswerther Künstler, dessen Bilder zum Theil jetzt noch in Urbino vorhanden sind. Mit lebhaftem Interesse wird der hochbegabte Knabe der Entstehung dieser Werke zugeschaut haben; ihn aber zum Gehülfen seines Vaters zu machen, wie es mehrfach geschehen, ist eine abenteuerliche Idee. Gewiss hat auch der kleine Rafael die übrigen Künstler, welche damals in Urbino thätig waren, darunter namentlich Timoteo Viti, in ihren Werken kennen gelernt. Auch das bedeutende Altarbild des Justus von Gent, früher in S. Agata, jetzt in der städtischen Galerie, wird seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen sein. Aber diese ersten Eindrücke für den spätern Entwicklungsgang seines Genius verwerthen zu wollen, ist völlig müssig. Ebenso wenig können wir mit Gewissheit sagen, bei wem er in Urbino nach seines Vaters Tode in die Lehre getreten sein mag, obwohl auf Timoteo Viti als den bedeutendsten der dortigen Meister am ersten zu rathen wäre. Völlig unhaltbar ferner ist die Ansicht, dass in einer Anzahl von Blättern, welche die Akademie zu Venedig bewahrt, Zeugnisse seiner damaligen Studien zu erkennen seien. Es sind Brustbilder berühmter Männer des Alterthums, wie Homer, Anaxagoras, Plato, Aristoteles, Virgil, Cicero, Seneca, kräftig mit der Feder gezeichnet, und in gekreuzten Strichlagen schattirt. Diese Studien sind offenbar nach den Phantasieporträts gemacht, welche Herzog Friedrich durch irgend einen flandrischen Meister, nicht wie man wohl geglaubt hat, durch Melozzo da Forli, für seine Bibliothek hatte malen lassen, jetzt zum Theil im Palazzo Barberini zu Rom, zum Theil mit der Campana'schen Sammlung im Louvre befindlich. Aber die Behandlungsweise dieser Blätter entfernt sich so weit von den sicheren Arbeiten aus Rafael's frühester Zeit, dass sie ihm entschieden abgesprochen werden müssen. Indess dürfen wir uns vorstellen, dass die herzogliche Familie mit Interesse an dem liebenswürdigen Knaben und seiner Entwicklung Theil nahm, und dass ihm der Zutritt zum

Palaste freistand. Wohl mag der Eindruck eines so hochgebildeten Lebens, wie er es dort sah, seiner fein angelegten Natur förderlich gewesen sein. Aus derselben Zeit stammt wahrscheinlich eine Reihe architektonischer und landschaftlicher Studien seines Skizzenbuchs zu Venedig, darunter namentlich die Ansicht seiner Vaterstadt, die er vielleicht gezeichnet hat, kurz ehe er von ihr Abschied nahm. Mit Sicherheit wissen wir nur, dass er im Jahr 1500 seinen Wohnsitz in Urbino mit Perugia vertauscht hatte.

Perugia befand sich damals zerrissen von den Parteikämpfen zwischen den beiden mächtigen Familien der Baglioni und der Oddi. Kurz vorher (1489) waren letztere vertrieben worden, und die Baglioni herrschten in der Stadt. Als bald darauf die Verbannten durch nächtlichen Ueberfall sich der Stadt zu bemächtigen suchten, wurden hundert und dreissig von ihnen niedergehauen und am Palazzo pubblico aufgehängt. Damit war zwar die Herrschaft der Baglioni befestigt, aber nun brachen innerhalb der Familie die heftigsten Fehden aus. Bei der Hochzeit Astorre's (1500) fand ein allgemeines Blutbad statt, bei welchem die tapfersten Mitglieder der Familie hingeschlachtet wurden und Atalanta Baglioni, die später bei Rafael als Denkmal ihres Mutterschmerzes die Grablegung bestellte, ihren heldenhaften Sohn vor ihren Augen sterben sah. Mitten in diese Wirren und Kämpfe fiel die Anwesenheit Rafael's. Aus dem stillen, friedlichen Urbino war er in die Aufregungen jener Bürgerkämpfe versetzt, an denen die Localgeschichten Italiens so reich sind. Aber in die Stille der Werkstatt drang nur ein Wiederhall der äusseren Stürme. Eine günstigere Stätte für die Entwicklung seines Genius hätte der junge Urbinate nicht zu finden vermocht. Bei Perugino erhielt er nicht bloss die tüchtige Anleitung einer soliden Werkstatt, sondern vor Allem entsprach die religiöse Innigkeit, die seelenvolle Anmuth der umbrischen Kunst der reinen Stimmung seines eigenen Gemüthes. Das religiöse Ideal eines jugendlich gläubigen Herzens ist mit aller Wärme in den Werken Perugino's verwirklicht. Und dazu hatte der Meister eben in der Reife des Mannesalters die Höhe seiner künstlerischen Entwicklung erreicht. In jenen Jahren entstanden seine edelsten Schöpfungen, die Verklärung Christi, die Grablegung, die Vermählung der Madonna. Noch war in seinen Werken nichts zu spüren von der erst später mehr und mehr hervortretenden Veräusserlichung in dem handfertigen Wiederholen gewohnheitsmässiger Typen. Noch erfüllte ihn jene Wärme der Empfindung, die sich wie ein elektrischer Funke der Seele des jungen Rafael mittheilte.

Von den Studien, welche der Schüler unter seines Meisters Leitung im Wetteifer mit einer Anzahl mehr oder minder begabter Genossen zu machen hatte, gewinnen wir aus seinem Skizzenbuche und anderen Zeichnungen genügende Vorstellung. Von der gequälten Modell- und Aktmalerei der heutigen Akademieen war keine Rede. Dagegen wurde in kleinem Maassstabe ungemein fleissig das Nackte wie die Gewanduug studirt und überwiegend mit der Feder in kräftigen Linien durchgeführt, um der Hand volle Freiheit und Sicherheit zu schaffen. Daneben kommen auch Zeichnungen in Rothstift, in Kreide, Silberstift, bisweilen auch mit dem Pinsel vor, für die man dann ein graues oder grünes Papier wählte und weisse Lichter mit dem Pinsel aufsetzte. Die mannigfaltigsten Studien nach dem nackten Modell, daneben Genrescenen des Alltagslebens, landschaftliche und architektonische Skizzen waren geeignet, Auge und Hand zu raschem Erfassen der Formen zu befähigen. Besonders übte sich der junge Künstler auch in den Formen der Architektur, in perspektivischer Darstellung der Räume und in den Ornamenten, weil alles Das damals jedem Maler geläufig sein musste. Für die Uebung im Malen liess der Meister seine eignen Werke oder einzelne Partieen daraus kopiren.

In S. Pietro zu Perugia zeigt man in der Sacristei den das Christuskind liebkosenden kleinen Johannes, eine Kopie nach dem im Museum zu Marseille befindlichen Altarwerk Perugino's, welches offenbar der letzten Zeit des Meisters angehört, also nicht mehr von Rafael kopirt werden konnte. Ebenso hat man vergeblich in den Werken Perugino's nach sicheren Spuren von Rafael's Hand geforscht, obwohl kein Zweifel ist, dass bei der raschen Entfaltung seines Genius der Meister ihn gewiss bald zu seinen Arbeiten mit herangezogen hat. Dennoch darf man nicht besonders gelungene und vollkommene Arbeiten Perugino's, wie z. B. die Erzengel Michael und Rafael an dem jetzt in London befindlichen Altar aus der Certosa von Pavia, ohne Weiteres dem Schüler zuweisen, der bei aller Bedeutung seines Talents doch nicht die volle Reife und Sicherheit seines erprobten Meisters besass. Dieser hatte damals gerade den Auftrag übernommen, den Saal des Cambio mit Fresken zu schmücken. Dass der siebzehnjährige Rafael schon ausgebildet genug war, um bei diesen Arbeiten mit zur Hand zu gehen, kann nicht bezweifelt werden; bestimmte Theile des Werkes aber auf ihn zurückzuführen, müssen wir um so mehr als problematisch bezeichnen, als der junge Künstler sich offenbar rasch in die Weise seines Meisters eingelebt hatte, und sich auch mit der Richtung seiner

übrigen Mitschüler nahe genug berührte. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit sollte sich erst allmählich aus den Fesseln der Schule zur Freiheit losringen.

Werthvoller ist es ohne Zweifel, in den Jugendzeichnungen Rafael's die Art zu verfolgen, wie er selbständig entwarf und componirte. Oft findet man denselben Gegenstand, namentlich die Madonna mit dem Kinde, mehrmals auf demselben Blatte in stets neuer Wendung mit der Feder hingeworfen. Ging er dann an die Ausführung, so

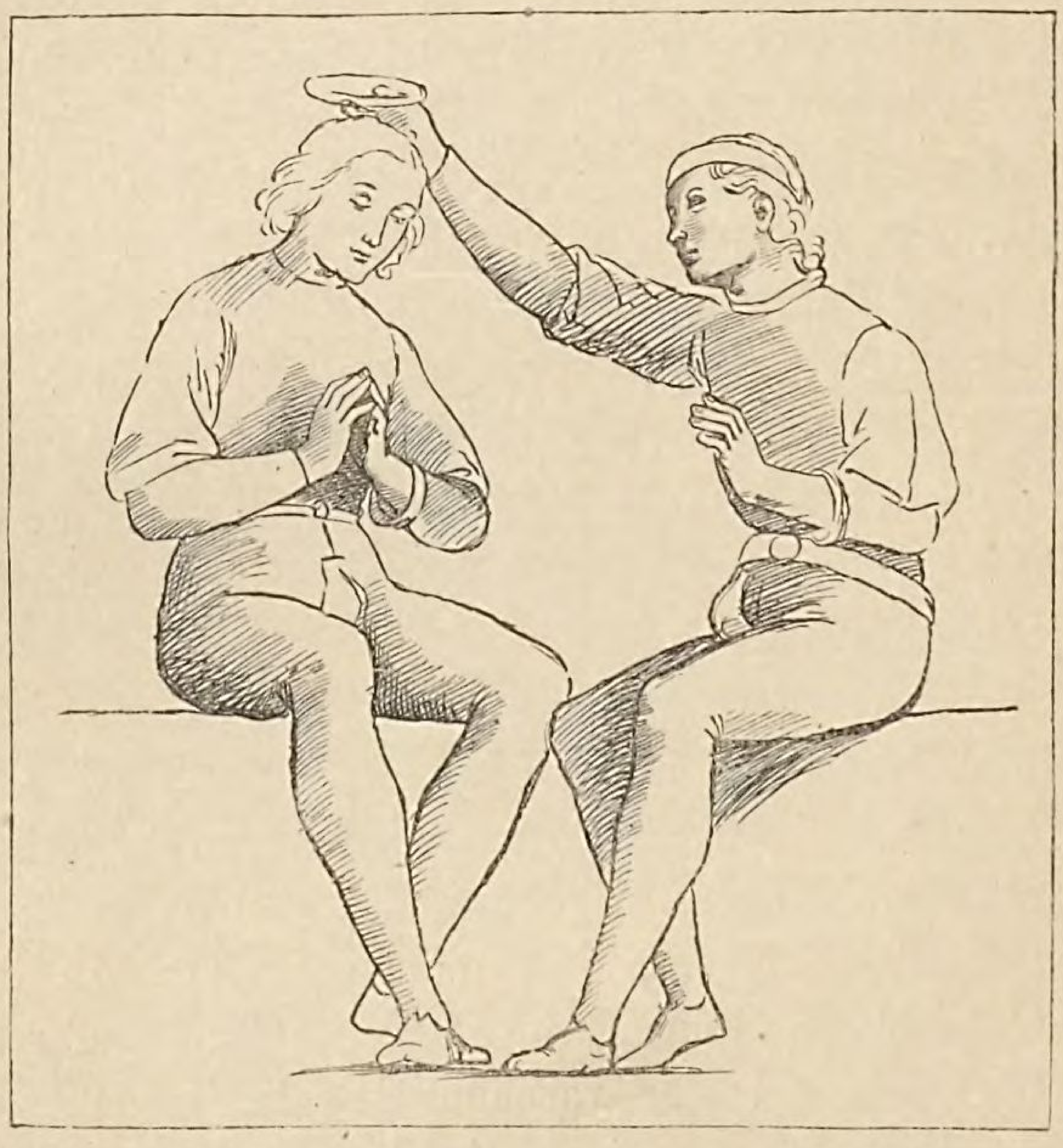


Fig. 44. Studie Rafael's zur Krönung der Madonna. Lille.

zeichnete er für jede Gestalt eine Studie nach dem nackten Modell, dazu oft besondere Studien für einzelne Theile. Hatte er sich den Organismus und die Bewegung der Figuren klar gemacht, so zeichnete er mit derselben Gewissenhaftigkeit die einzelnen Gestalten nach dem bekleideten Modell, und auch dabei noch besondere Wiederholungen für einzelne Partieen. Bisweilen mochten ein paar Mitschüler sich ihm für eine rasch zu entwerfende Composition als Modelle bieten; so sieht man in einer Federskizze zur Krönung der Madonna im Museum zu Lille (Br. 67) zwei Jünglinge in der knappen Tracht der damaligen Zeit die Hauptfiguren darstellen. (Fig. 44.)

Es liegt in der Natur einer so normalen Entwicklung wie die Rafael's, dass er mit der gläubigen Hingebung jugendlicher Begeisterung zuerst die Formen seines verehrten Meisters getreulich nachahmte. In ganz ähnlicher Weise bemerkt man dasselbe bei einem mit Rafael innig verwandten Meister einer anderen Kunst, bei Mozart. Wenn damals schon ein Unterschied hervortritt, so ist es höchstens der, dass die religiösen Aufgaben dem Jünglinge wohl noch ganz anders Herzenssachen waren als dem reifen Meister, und dass seine Gestalten deshalb einen geheimnissvollen Zug rührender Seelenschüchternheit verrathen. Das gilt namentlich von einzelnen seiner frühesten Madonnenbilder. Keine Schule hat so oft und mit solcher Hingebung dies Thema in der ganzen Innigkeit idyllischen Glückes geschildert wie die umbrische. Es sind meistens Tafeln bescheidenen Maassstabes, wie man sie, in zierlichen Rahmen gefasst, als Altarbilder für die Hausandacht zu besitzen liebte. Rafael's Madonnen aus dieser Zeit haben einen fast noch kindlichen Hauch von Jungfräulichkeit. Unschuldsvoll schlagen sie die Taubenaugen nieder, blicken in das Gebetbuch oder auch liebevoll auf das Kind. Die Formen haben etwas knospenhaft Geschlossenes, namentlich gilt das von dem bisweilen fast zu kleinen Mündchen. Der holdeste Seelenfriede einer Jugendzeit, welche die Welt nur aus dem klaren Spiegel des eignen schönen Gemüthes kennt, ist mit unsäglichem Zauber darüber ausgegossen.

Alle diese Bilder sind Kniestücke und zeigen die h. Jungfrau meist sitzend, auch wohl stehend in landschaftlichem Grunde. So in der Galerie zu Berlin ein kleines Bild mit der sitzenden Madonna, die, wie gewöhnlich in diesen frühen Bildern, in der rechten Hand ein Gebetbuch hält, in welches sie blickt, während sie mit der andern Hand leicht das Füsschen des auf ihrem Schoosse sitzenden Kindes berührt. Das Christkind blickt zu ihrem Buche hinauf und hält einen Stieglitz im linken Händchen. Die Composition ist überaus anmuthig in den Linien, das rothe Kleid der Madonna, der blaue Mantel, der das liebliche Köpfchen einrahmende Schleier zeigen in ihren goldgestickten Säumen und andern Zierrathen die liebevollste Sorgfalt der Ausführung; die Farbe hat den tiefen Goldton und leuchtenden Schmelz der umbrischen Schule, die Köpfe der Madonna und des Kindes verrathen ein eigenthümliches Ringen mit der Form, das noch nicht ganz zu freiem Flusse sich entfaltet. Völlig verwandt ist in derselben Sammlung eine Madonna, die mit beiden Händen das Kind auf dem Schoosse hält, welches die Rechte mit einer oft wiederholten Bewegung

des Segnens emporhält, während die Mutter liebevoll auf den Kleinen niederblickt. In den Ecken sieht man den betenden Hieronymus im langen Bart und den h. Franciscus mit einer den Umbriern geläufigen Handbewegung, in welcher sich lebhafte Theilnahme oder Erstaunen ausdrückt. Die Studie zu diesem Bilde (die ich nicht für eine Arbeit Perugino's halte) besitzt die Albertina (Br. 134), doch mit dem Unterschiede, dass das Kind dort in den Händen ein Spruchband hält, in welchem es zu lesen sucht. Das dritte dieser kleinen Bildchen, kürzlich aus Casa Connestabile in Perugia nach Petersburg in den Besitz der Kaiserin von Russland übergegangen, ist ein Rundbild und zeigt die Madonna in heiterer Frühlingslandschaft stehend, das Kind auf den Armen, welches eifrig in dem Gebetbuch, das die Mutter in der Rechten hält, blättert. In diesen drei Bildern ist ein stufenweises Fortschreiten zu freierer Bewegung und höherer Anmuth zu erkennen. Eine weitere Variation desselben Thema's ist das kleine Bild bei der Gräfin Alfani in Perugia. Wie er dies einfache Thema immer neu zu wenden wusste, bezeugen unter manchen andren Blättern zwei Zeichnungen im Brit. Museum (Br. 86) und im Städel'schen Institut zu Frankfurt (Fig. 45), welche die Madonna in ganzer Figur sitzend mit dem Kinde auf dem Schooss darstellen. Auf dem erstgenannten Blatt hält der Kleine sich mit der Rechten an dem Mantel der Mutter, die ihrerseits ihn sorglich an der linken Schulter und dem rechten Beinchen fasst; auf dem Frankfurter Blatt ist es überaus anziehend, wie die Mutter die rechte Hand ihres Lieblings führt, um in kindlichem Spiel ihn die Bewegung des Segnens zu lehren. In beiden Blättern sind die geknufften, rundlich auslaufenden Falten bezeichnend für die auf Perugino zurückgehende Manier der Gewandbehandlung.

Wie Rafael schon damals aus der Schaar seiner Mitstrebenden durch hohe Begabung und wohl auch durch den ihm sein lebenlang eigenen Zauber persönlicher Liebenswürdigkeit hervorragte, erkennen wir aus dem Umstande, dass ihm in so zartem Alter mehrere ansehnliche Aufträge zu Theil wurden. Vielleicht war er selbst auf einem Ausfluge, wie Vasari andeutet, in der kleinen Stadt Città di Castello anwesend, als er dort die ersten Bestellungen erhielt, welche sich bestimmt nachweisen lassen. Für S. Trinità malte er eine Prozessionsfahne, auf der vorderen Seite die Dreifaltigkeit in der herkömmlichen Weise, dass Gottvater den am Kreuze ausgestreckten Sohn mit beiden Händen hält, zwischen ihnen die Taube des h. Geistes, darunter die h. Rochus und Sebastian, auf der Rückseite die Erschaffung der

Eva, alles Das noch ganz in den hergebrachten Typen Perugino's. (Jetzt in sehr zerstörtem Zustande im Pal. Berioli beim Grafen della Porta daselbst.) Noch ein zweiter Auftrag ward ihm dort zu Theil, für das Augustinerkloster ein grosses Altarwerk mit der Krönung des h. Nicolaus von Tolentino zu malen. Das Bild, welches 1789 in den



Fig. 45. Entwurf zu einer Madonna, von Rafael. Frankfurt.

Besitz Pius VI. überging, ist verschollen; im Museum zu Lille (Br. 95) sieht man den Entwurf und verschiedene Studien zu demselben. In der Höhe erscheint, von der Madonna und dem h. Augustin begleitet, Christus als Halbfigur in der Mandorla, die Krone in beiden Händen haltend und auf den h. Nicolaus herabschauend, der dargestellt ist, wie er den zu Boden geworfenen bösen Feind niedertritt. Daneben

steht eine jugendliche Gestalt, während ihr Gegenüber auf dem Entwurf noch fehlt. Nur der h. Augustinus, der gleich der Madonna ebenfalls eine Krone hält, ist in seine geistlichen Gewänder gehüllt, die übrigen Figuren dagegen sind als Modellstudien im knappen Zeitkostüm gezeichnet. Erhebt sich dies Alles nicht über das Niveau der in der umbrischen Schule hergebrachten Motive von Ausdruck und Bewegung, so überrascht dagegen die originale Frische und Keckheit in der schlanken, fein bewegten Gestalt des h. Nicolaus und seines Widersachers. Hier durchbricht der Genius Rafael's glänzend die Schranken der Tradition. Noch ein drittes Bild führte er damals für S. Domenico aus, Christus am Kreuz, unter welchem man Maria und Johannes stehend, Magdalena und Hieronymus knieend sieht, jetzt bei Lord Ward in London. Zwei schwebende Engel halten Kelche, um das aus den Wunden fliessende Blut aufzufangen. Eine stimmungsvolle, ächt umbrische Landschaft bildet den Hintergrund. Auch hier bewegt sich der jugendliche Künstler noch in den Bahnen Perugino's, aber er durchdringt Alles mit tieferer Empfindung, erfüllt die Gestalten mit feiner betonter Bewegung.

Schon damals muss der Ruf des jungen Künstlers also über die Mauern von Perugia hinausgedrungen sein, und die Zeitgenossen mögen in seinen Arbeiten, so sehr das allgemeine Schulgut darin vorwaltete und sein Eigenstes noch zurücktrat, doch etwas den übrigen Werken seiner Mitschüler Ueberlegenes erkannt haben. Die Anmuth seiner Persönlichkeit, das Gepräge von angeborenem Adel, das die feine Gestalt auszeichnete und aus den seelenvollen Augen hervorleuchtete, trug dazu bei, ihn rasch beliebt zu machen. Bei seinem Aufenthalt in der Heimath hat er sicherlich nicht verfehlt, sich seinem Landesherren vorzustellen. Die Folge war ein Auftrag des Herzogs Guidobaldo, ein kleines Andachtsbild auszuführen, das jetzt im Besitz des Herrn Fuller Maitland, in Stanstead, Essex, ja sogar in einem zweiten Exemplar vorhanden ist. Es stellt in genauem Anschluss an eine Composition Perugino's, nur mit geringen Umänderungen, Christus am Oelberge betend dar. Sowohl die Gestalt Christi und die drei schlafenden Jünger, wie die im Hintergrund erscheinenden Soldaten sind noch ganz in den traditionellen Formen der umbrischen Schule befangen. Zwei ähnlich kleine Bildchen, die Taufe Christi und die Auferstehung in der Pinakothek zu München, dort ebenfalls Rafael zugeschrieben, sind dagegen mittelmässiges Schulgut, ziemlich schwach in der Zeichnung und bunt in der Färbung.

Auch für Perugia erhielt jetzt Rafael den ehrenvollen Auftrag zu einem grösseren Altarwerk, indem Maddalena degli Oddi 1502 bei ihm eine Krönung der Madonna für S. Francesco bestellte. In der napoleonischen Zeit nach Paris entführt, gelangte das Bild sammt seinen Predellen bei der Rückgabe der geraubten Kunstwerke in die Galerie des Vatikan. Auch in diesem schönen Werke herrscht noch in Aufbau und Durchführung die Weise Perugino's, aber zu einer Anmuth und Reinheit der Empfindung gesteigert, die man nur selten in den besten Werken seines Meisters antrifft. Dazu kommt eine Freiheit und Fülle der Gewandmotive, die sich fast völlig von den mit vielen kleinen rundlichen Falten überladenen Gewändern Perugino's losmacht und der Vermuthung Raum giebt, dass damals schon Rafael einen Blick in die florentinische Kunstwelt geworfen haben muss. Oben in den Wolken thront neben Christus die Madonna, die demüthig das Haupt neigt, welches ihr Sohn mit der himmlischen Krone schmückt. Zu diesen Figuren besitzt das Museum zu Lille die Aktstudie, die wir oben unter Fig. 44 mitgetheilt; die Gewandungen arbeitete er auf andren, in der Akademie zu Venedig befindlichen Blättern (Br. 89. 100) durch. Zu beiden Seiten schweben musizirende Engel, zu welchen man die Studienblätter in Oxford (Br. 3) findet, während unten die Apostel mit mannigfachem Ausdruck des Staunens den offenen Sarkophag umgeben, aus welchem Blumen emporspriessen. In der Mitte die sehnsuchtsvoll aufblickende Jünglingsgestalt des h. Thomas, dem die Madonna ihren Gürtel zurückgelassen hat, zu beiden Seiten in schön bewegten und doch feierlich gestimmten Gruppen die Apostel, durchweg noch perugineske Typen, aber lebensvoller bewegt und in freierem Rhythmus geordnet, als sein Lehrer es bei demselben Gegenstande vermocht hatte. Die Ausführung des herrlichen Bildes zeigt in der sorgfältigen Behandlung und harmonischen Färbung die gediegenen Eigenschaften der umbrischen Schule. Die Altarstaffel enthält in drei kleinen Bildchen die Verkündigung, Anbetung der Weisen und Darstellung im Tempel. Auch hier erkennt man deutlich, wie Rafael sich noch innerhalb der eingelernten Formen, aber doch schon mit voller Freiheit bewegt. Bei der Verkündigung, deren Entwurf sich im Louvre (Br. 266) befindet, ist der leere Raum zwischen dem in geflügeltem Lauf herbeieilenden Engel und der still mit ihrem Gebetbuch dasitzenden Madonna durch eine in meisterlicher Perspektive durchgeführte Halle mit prächtigen Compositasäulen und durch den Blick in eine freundliche Hügellandschaft auf's Schönste belebt. Man erkennt

daran, wie gründlich Rafael in Architektur und Perspektive bewandert war. Bei der Anbetung der Könige ordnete er, wie schon Gentile da Fabriano und andere gethan, die Madonna mit dem Kinde in die eine Ecke des Bildes, so dass der Zug der Verehrenden sich in ganzer Ausführlichkeit entfalten kann. Hier findet man manche Figuren, die über den Rahmen der umbrischen Schule entschieden hinausreichen. Die Darstellung im Tempel, zu welcher der Karton der Mittelpartie sich in Oxford befindet, verlegt er in eine prächtige, dreischiffige Säulenhalle; die Anordnung und Zeichnung der Gestalten erinnert wieder mehr an Perugino; aber auch hier erfüllt doch ein neues Leben die alten Formen. Hier möge ein herrlicher, in Oxford (Br. 2) befindlicher Entwurf zu einer Anbetung der Hirten angereiht werden, der auf derselben Stufe der Kunstentfaltung steht und zu den schönsten Jugendwerken Rafael's gehört. Hier wie auf den vorher genannten Blättern erkennt man aus den mit Nadelstichen punktirten Linien, dass man die Kartone zu den Bildern vor sich hat.

Neben all' diesen religiösen Darstellungen finden sich nun aus der Jugendepoche Rafael's einige Arbeiten, die ihn auch auf dem profanen Gebiet der Allegorie und des Mythos bewandert zeigen. Das eine ist ein kleines, neuerdings nach London in die Nationalgalerie gelangtes Bildchen, welches im romantischen Geist der Renaissance Hercules am Scheidewege darstellt. Er liegt als junger Krieger schlummernd unter einem Lorbeerbaum, im Hintergrund eine liebliche Landschaft mit einer Stadt und fernen Gebirgen. Da treten zwei Frauengestalten heran, die eine leicht geschürzt, eine Perlenschnur und Blume in Händen haltend, die andre würdevoll Buch und Schwert darreichend. Das überaus anmuthige Bildchen, welches sich ehemals im Palazzo Borghese zu Rom befand, trägt Rafael's Namensbezeichnung. Noch anmuthiger ist ein kleines Bild im Besitz des Herrn Morris Moore, Apollo und Marsyas in heiterer Frühlingslandschaft darstellend. Ruhig, mit überlegenem Lächeln blickt der Gott auf den vor ihm sitzenden Satyr herab, der mit aller Mühe seinem Instrument Melodieen zu entlocken sucht. Das Bildchen, zu welchem sich in der Akademie zu Venedig (Br. 146) der Entwurf befindet, ist von bedeutenden Autoritäten dem Rafael abgesprochen, von andern ihm zugeschrieben worden. An Feinheit der Empfindung und miniaturhafter Vollendung eine wahre Perle, und sicherlich den damaligen Werken Rafael's ebenbürtig, hat es gleichwohl in der Charakteristik und in der Formbehandlung Züge, welche eine sichere Entscheidung für Rafael erschweren. Noch zwei

in ähnlicher Weise ausgeführte, jetzt im Louvre befindliche Bildchen von ähnlicher Zartheit und Anmuth gehören hieher. Sie stellen St. Michael und St. Georg dar, und wurden von Rafael gegen 1504 für den Herzog von Urbino, wie man annimmt, gemalt. Sie knüpfen sich an ein entscheidendes Ereigniss im Leben desselben. Cesare Borgia hatte einen verrätherischen Einfall in das Herzogthum Urbino gemacht, so dass Guidobaldo in schleuniger Flucht sein Leben retten musste. Erst durch den plötzlichen Tod Alexander's VI. am 17. August 1503 wurde dessen ruchloser Sohn seiner Macht beraubt und Urbino seinem Herzog zurückgegeben. An diesen Sieg des Guten über das Böse sollten die beiden Bilder erinnern. Zum ersten Mal versucht sich hier Rafael an dramatisch bewegten Stoffen, bei deren Gestaltung vielleicht die heftigen Parteikämpfe in Perugia, deren Zeuge er gewesen war, in seiner Phantasie mitgewirkt haben. Der Erzengel in goldner Rüstung, einen weissen Schild mit rothem Kreuz am Arm, erhebt die Rechte mit dem Schwert gegen eins der Ungeheuer, welche ihn rings umgeben. Die brennende Stadt im Hintergrunde ist eine Reminiscenz an die Stadt des Zorns in Dante's Inferno, ebenso wie die Männer in Bleikappen und die von Schlangen und Drachen gequälten Verbrecher. Fein und zart im Ton, dabei in Ausdruck und Bewegung ungemein lebendig, findet das kleine Bild ein würdiges Gegenstück an dem h. Georg, der in blinkendem Stahlpanzer auf feurigem weissem Ross ein drachenartiges Ungethüm, an dessen Schuppenleib die Lanze zersplittert ist, mit gezücktem Schwert angreift. Die trefflich bewegte Figur ist vielleicht eine Erinnerung an Astorre Baglioni, der bei einem jener heftigen Strassenkämpfe, die damals durch die Stadt tobten, in goldschimmernder Rüstung hoch zu Ross herbeisprengte, und dem achtzehnjährigen Simonetto Baglioni zu Hülfe kam, der mit einem kleinen Häuflein eine Uebermacht der Feinde tapfer bekämpft hatte und mit mehr als zwanzig Wunden bedeckt hingesunken war. Im Hintergrunde, in anmuthiger Frühlingslandschaft, sieht man die fliehende Prinzessin, welcher der Ritter zu Hülfe kommt. Auch dieses Bild ist von einer fast miniaturartigen Ausführung, in der Bewegung indess vielleicht nicht ganz so lebendig wie das erstere.

Noch einmal stellte Rafael den h. Georg in einem ähnlich kleinen Bildchen dar, welches er etwas später für den Herzog von Urbino ausführte. Dieser bestimmte dasselbe als Geschenk für König Heinrich VII. von England, der im Jahr 1506 dem Herzog den Hosenbandorden verliehen hatte. Das köstliche kleine Werk befand sich

später in der Sammlung Karl I. und ist heute in der Ermitage zu Petersburg. Den ungemein geistreich mit der Feder ausgeführten Entwurf dazu sieht man in den Uffizien (Br. 506). Der jugendliche Ritter, eine schlanke, elegante Gestalt, an dessen Knie man den Hosenbandorden bemerkt, hebt sich straff im Steigbügel und stösst seine Lanze mächtig dem am Boden sich in Todeszuckungen windenden Unthier in den Leib. Die Wucht des Angriffs, die Lebendigkeit in der Bewegung des feurigen Schimmels, der den heiligen Streiter trägt, die frappante Natürlichkeit des Drachen, der mit den furchtbaren Tatzen vergeblich zur Vertheidigung ausholt, endlich das innige Flehen im Ausdruck der im Hintergrunde rechts knieenden Prinzessin, das alles kann nicht schlagender geschildert werden. Die Ausführung des Bildchens in ihrer miniaturhaften Vollendung und dem klaren, doch kräftigen Kolorit zeugt wie die Composition von der Wirksamkeit der florentinischen Einflüsse. Auf dem Brustriemen des Pferdes brachte Rafael seinen Namen an.

Um dieselbe Zeit muss Rafael einen kürzeren oder längeren Aufenthalt in Siena gemacht haben, wahrscheinlich auf Veranlassung Pinturicchio's, der, wie wir wissen, sich verbindlich gemacht hatte, für den Kardinal Piccolomini die Libreria des dortigen Doms mit Gemälden aus dem Leben des Aeneas Sylvius zu schmücken (I, 441 ff.). Pinturicchio, der, wie die ganze umbrische Schule, sich ausschliesslich in religiösen Stoffkreisen bewegt hatte, mochte sich der Aufgabe nicht völlig gewachsen fühlen. Er zog daher den jungen Rafael, welchen er bei Perugino kennen gelernt hatte, zur Mithülfe heran. Wenn derselbe auch nicht, wie Vasari erzählt, ihm sämmtliche Zeichnungen und Kartons dafür gearbeitet hat, so scheinen doch einige der noch vorhandenen Entwürfe von Rafael's Hand herzurühren. Dahin gehört des Aeneas Sylvius Abreise zum Baseler Concil und die Vermählung Kaiser Friedrich's, jene in den Uffizien zu Florenz (Br. 510), diese in Casa Baldeschi zu Perugia, beide an Lebendigkeit und Anmuth den Gemälden überlegen. Ferner in Chatsworth die Ernennung des Aeneas Sylvius zum Legaten, ebenfalls von grosser Lebendigkeit, dagegen die Skizze in der Brera (Br. 5) nur eine schwache Kopie oder überhaupt ein Entwurf von geringerer Hand. Auch einzelne Figurenstudien von Rafael's Hand finden sich in den Uffizien, in Venedig und zu Oxford. Ein weiteres Zeugniss für den damaligen Aufenthalt Rafael's in Siena würde die Zeichnung in der Akademie zu Venedig (Br. 145) liefern, auf welcher die antike Marmorgruppe der Grazien, welche schon damals sich in Siena befand, in sehr schüchternen Federstrichen wieder-

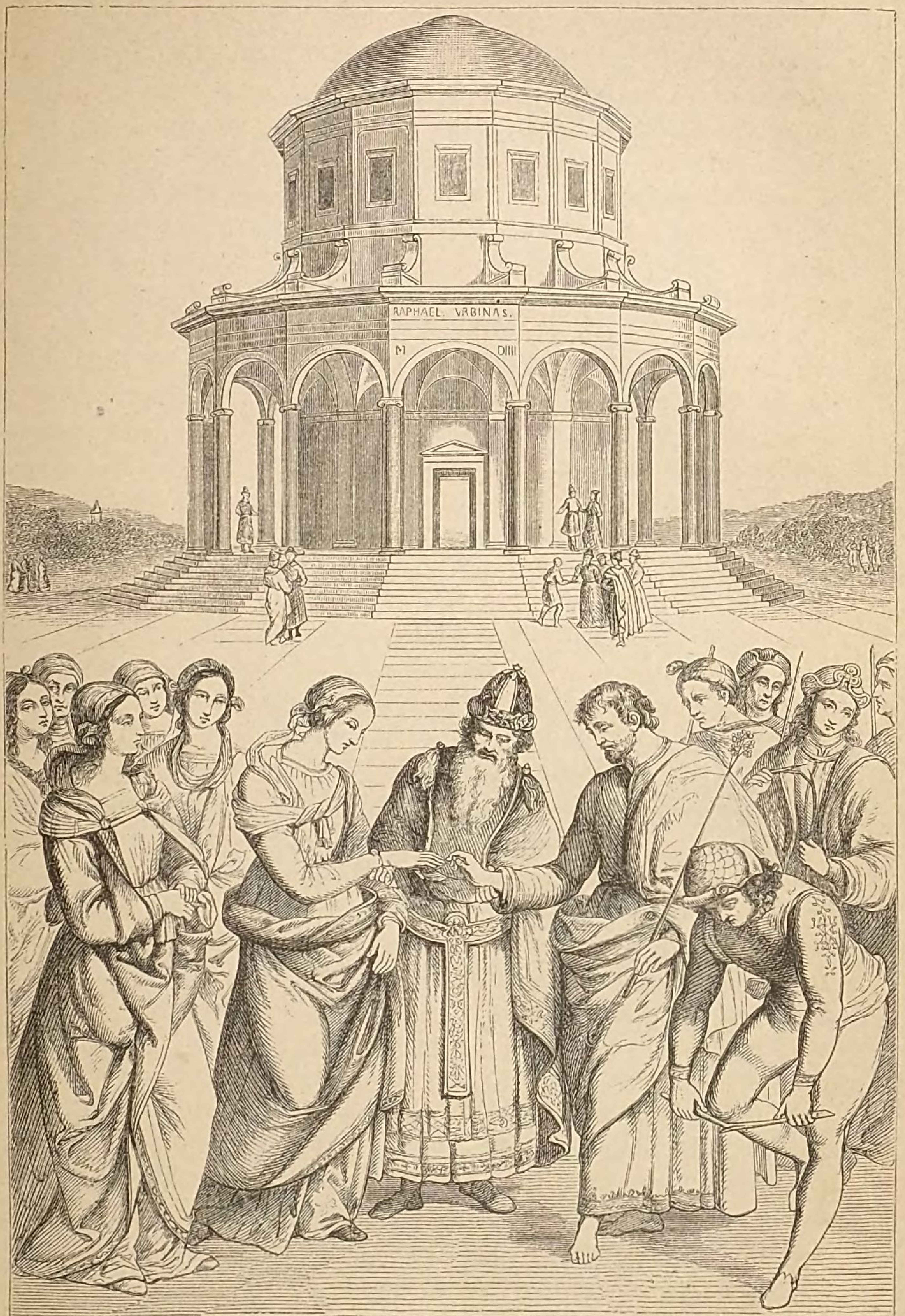


Fig. 46. Sposalizio, von Rafael. Brera.

gegeben ist. Allein die etwas ängstliche Art der Zeichnung und Schraffirung hat nichts von der Hand Rafael's, dessen Zeichnungen schon damals grosse Feinheit, Klarheit und frischen Fluss verrathen. Die Zeichnung ebenso wie das reizende Bildchen der drei Grazien bei Lord Ward in London wird irgend einen andren umbrischen Künstler zum Urheber haben, der so fest von der Anschauungsweise der Schule umstrickt war, dass er den antiken Gestalten völlig umbrische Gesichtszüge geliehen hat. Auf dem Bildchen bei Lord Ward weicht namentlich auch der Hintergrund von Rafael's landschaftlichen Compositionen ab. Pinturicchio gab übrigens seinem freundschaftlichen Verhältniss zu Rafael einen Ausdruck in dem Fresko der Libreria, welches die Bestattung der h. Katharina von Siena darstellt. Man sieht unter den Leidtragenden den jugendlichen Künstler mit einer Kerze in der Hand, neben ihm seinen älteren Freund, der ihn liebevoll anblickt.

Den Abschluss dieser ersten Epoche bildet das schöne Gemälde des Sposalizio, wiederum ein Auftrag für Città di Castello, und zwar für den Altar des h. Joseph in S. Francesco im Jahre 1504 gemalt. In der französischen Zeit 1798 von einem General lombardischer Abkunft entführt, gelangte das Bild später in die Brera. Perugino hatte neun Jahre vorher denselben Gegenstand für den Dom von Perugia ausgeführt (I, 433 fg). Es ist dasselbe Bild, welches man im Museum zu Caen sieht. Auch hier hat Rafael sich im Wesentlichen der Composition seines Meisters angeschlossen, aber er ist voll Selbständigkeit weit darüber hinausgegangen und hat die Composition zu solch' freier Anmuth und Lebendigkeit entwickelt, dass es entschieden unrecht ist, wenn Crowe und Cavalcaselle sagen, Rafael's Bild weiche von Perugino's Anordnung nur darin ab, dass es die linke Gruppe nach rechts, die rechte nach links versetze. Wohl ist dies die wesentlichste Aenderung, aber bei genauerer Betrachtung sieht man sofort, dass keine Gestalt dieselbe ist, dass vielmehr jede Figur mit einer bei einem so jungen Künstler bewundernswerthen Freiheit umgestaltet ward. (Fig. 46.) Eine feinere Anmuth, freiere Bewegung, edlere Durchbildung beseelt jede Figur. Das gilt vor Allem von den Hauptgestalten, die bei Perugino im Vergleich mit Rafael fast etwas Spiessbürgerliches haben. Wie steif und gespreizt steht dort der Hohepriester, wie ungeschickt fasst er den Arm der Madonna und das Handgelenk Josephs; wie lebensvoll und dabei doch würdig ist bei Rafael seine freiere Stellung und das leicht auf die Seite geneigte Haupt mit dem prachtvoll herabfliessenden Barte, wie natürlich führt er die Hände der Verlobten

gegen einander! Ebenso viel schöner ist die Gestalt Joseph's, der bei Perugino im Profil dargestellt ist, während Rafael die Vorderansicht in feiner Bewegung markirt. Vor allem aber Maria, die ebenfalls aus einer gewissen unbeholfenen Befangenheit hier zu edelster jungfräulicher Anmuth befreit ist. Dieselbe höhere Schönheit, verbunden mit wärmerer Theilnahme spricht sich in den Umstehenden aus, namentlich in der herrlichen Jungfrauengruppe. Auf der Seite der Männer überwiegt ebenfalls bei Rafael das jugendliche Element; will man aber besonders deutlich sehen, wie hoch er damals schon seinen Meister überflügelt hat, so muss man den seinen dürren Stab zerbrechenden Jüngling in beiden Compositionen vergleichen. Wie hölzern und zaghaft ist die Bewegung bei Perugino, wie wundervoll frei und lebendig bei Rafael, mit welcher Meisterschaft hat letzterer diese köstliche Figur für seine Composition verwerthet, indem er sie dominirend in den Vordergrund rückte! Wie viel mannigfaltiger, reicher und schöner sind ferner bei diesem sämmtliche Gewänder durchgebildet und alle Stellungen belebt, während bei Perugino in alledem die so oft geistlos wiederholten Motive wiedergegeben werden. Keine Frage, dass es florentinische Kunstanschauungen sind, die wir in diesen Zügen eines höheren, freieren Lebens zu erkennen haben. Endlich hat selbst das Format des Bildes bei Rafael eine Umgestaltung zu höherer Schlankheit erfahren, und der den Hintergrund beherrschende Kuppelbau, bei Perugino noch ziemlich unentwickelt, zeigt bei Rafael jene luftige Säulenhalle, jenen leicht gegliederten Oberbau, in welchen man die edlen Formen der beginnenden Hochrenaissance erkennt. Auch die Voluten, die den Unterbau mit dem Tambour der Kuppel vermitteln, übrigens ein Motiv von zweifelhaftem Werthe, beweisen, wie Rafael selbst in den architektonischen Formen der Entwicklung der Zeit gefolgt war. Man möchte glauben, der junge Künstler habe irgendwo einen Bau oder Zeichnungen seines berühmten Landsmannes Bramante gekannt. Die Ausführung des Bildes steht auf der Höhe des Entwurfs und der Zeichnung. Es hat jene warmen, klaren, goldigen Töne, die wie ein Duft die Gestalten umfliessen und als ideale Stimmung uns berühren. Besonders nach glücklicher Beseitigung der entstellenden Uebermalung wirkt das Bild in seiner milden Harmonie beglückend wie ein heiterer Frühlingstag. Rafael hatte mit dieser Schöpfung sich selbst seinen Meisterbrief geschrieben. Die Schule Perugino's konnte ihm nichts mehr bieten. Es drängte ihn hinaus in die freie Welt, seine Anschauungen zu erweitern und zu bereichern.

Diesem Drange zu genügen, begab sich, wie man annimmt, der einundzwanzigjährige Künstler im Herbst desselben Jahres nach Florenz. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass er viel früher, wahrscheinlich schon 1502, wenn auch nur vorübergehend, das reiche Kunstleben der Arnostadt aus eigener Anschauung kennen gelernt hat. War doch 1502 auch sein Meister Perugino wieder in Florenz, wo er seine Werkstatt besass, und fehlt es nicht an Beweisen, dass beide Künstler ferner in nahem Verkehr mit einander blieben. Welche Stadt hätte Rafael mehr anziehen können, als diese Wiege der Kunst, vor allem der Malerei, von deren Ruhm die Welt erfüllt war bis in die fernsten Thäler des stillen Umbriens, von deren berühmten Meistern Perugino aus eigner Anschauung zu berichten wusste, und die selbst schon in der Reimchronik seines Vaters Giovanni Santi bewundernde Erwähnung gefunden hatten. An Empfehlungen konnte es dem jungen Meister nicht mangeln, wenn auch der von Bottari veröffentlichte Brief, welchen die Schwester des Herzogs von Urbino, Johanna di Rovere, ihm an Pietro Soderini, den Gonfaloniere von Florenz mitgegeben haben soll, ohne Zweifel auf blosser Erfindung beruht. Die beste Empfehlung brachte Rafael selbst in seiner eignen, von der Natur so reich begabten Persönlichkeit mit.

Grade damals war Florenz bewegt von dem Wettstreit Lionardo's und Michelangelo's in den Arbeiten für den Saal des Palazzo Vecchio. Jene beiden Kartone, welche die ganze florentinische Welt in Aufregung versetzen sollten, entstanden grade damals. Mit welch' gespanntem Interesse mag Rafael diese bewunderten Schöpfungen betrachtet haben! Aber auch die ganze Vergangenheit der florentinischen Kunst von den zahlreichen Fresken Giotto's und seiner Schule bis zu den Arbeiten eines Ghirlandajo trat mit überwältigender Fülle vor ihn hin. Vor Allem waren es die bahnbrechenden Schöpfungen Masaccio's in der Cappella Brancacci, welche seine Bewunderung erregten. Vor diesen ersten grossen Manifestationen des florentinischen Lebensgefühls ging ihm eine neue Welt, ein tieferes Verständniss der Natur auf. Wie er diese Werke in sich aufgenommen, davon hat er später in seinen vatikanischen Fresken dankbares Zeugniss abgelegt.

Unter den lebenden Künstlern wird er besonders Lionardo, der damals auf der Höhe seines Ruhms stand, sich verehrungsvoll zugeneigt haben. War doch sein Meister Perugino mit dem Schöpfer des Abendmahls in derselben Schule herangewachsen; hatte doch sein Vater in der Reimchronik diese beiden als die vorzüglichsten Maler damaliger

Zeit gepriesen. War nun in Perugia schon seinem Scharfblick nicht entgangen, wie sehr im Lauf der Jahre Perugino in der Enge umbrischer Anschauung befangen blieb und allmählich verknöcherte, so sah er nun in den Schöpfungen Lionardo's, in dem Karton der h. Anna und dem der Schlacht von Anghiari ein unendlich höheres Lebensgefühl, in den Bildern des grossen Meisters eine Steigerung der malerischen Mittel, von der er bis dahin nur eine dunkle Ahnung gehabt. Den Einfluss von Lionardo's Formgebung und Malerei können wir in den Werken Rafael's aus jener Zeit nachweisen. Besonders aber schloss er sich dem edlen Fra Bartolommeo an, mit welchem er in lebhaften künstlerischen Austausch trat. Den grossartigeren Zug im Aufbau kirchlicher Gemälde, den tiefen Schmelz des Kolorits in den Werken dieses Meisters hat Rafael sich in seiner Weise zu eigen gemacht. Denn unter den Gaben, mit welchen die Natur ihn verschwenderisch ausgestattet, war eine der werthvollsten die, dass er mit lebendiger Empfänglichkeit jede Richtung in sich aufnahm, überall das seiner Natur Gemässe mit dem sicheren Instinkt des Genius sich aneignete, ohne jemals an seinem Eigensten dadurch Abbruch zu erleiden. Jedenfalls waren die florentiner Tage für ihn die Zeit der stärksten künstlerischen Gährung. Wie die verschiedenen Einflüsse damals auf ihn gewirkt, wie der offne Lebenssinn der Florentiner sich mit der Innigkeit seiner Empfindung, wie die neue Formenwelt sich mit der aus Perugino's Schule überlieferten Anschauung mannichfach mischen und in Ausgleich zu setzen suchen, das liegt in den Werken jener Zeit klar ausgesprochen.

Ein letzter Nachklang der umbrischen Schule ist die herrliche Madonna del Granduca, früher in den Privatgemächern der Grossherzogin, jetzt in der Galerie Pitti. Die h. Jungfrau ist stehend, und zwar nach hergebrachter Sitte im Kniestück dargestellt. Sie hält mit beiden Armen das Kind, welches liebevoll sich der Mutter anschmiegt. Der holdseligste Zauber jungfräulicher Reinheit durchhaucht das schöne Bild, welches wie eine höhere Stufe der Madonna Connestabile erscheint. Der blaue Mantel, welcher halb zurückgeschlagen den Arm der Maria umhüllt, der Schleier, der das liebliche Köpfchen einrahmt, die Zartheit der Empfindung, der goldige Ton des Kolorits entsprechen noch ganz der früheren Weise; aber eine grössere Fülle des Lebens erinnert an die ersten Eindrücke von Florenz. Einen stärkeren Durchbruch der florentinischen Anschauungen beweist die Madonna des Herzogs von Terranuova, ehemals in Neapel, jetzt im

Museum zu Berlin. Schon die Form des Rundbildes, welche er hier gewählt, ist eine in Florenz herkömmliche und beliebte. Die Composition freilich ist ächt rafaelisch. Man sieht in einer reizenden Landschaft mit waldigen Felsgründen, an deren Abhängen links eine Stadt mit Mauern, Thürmen und Kirchen sich gebettet hat, die h. Jungfrau sitzen, liebevoll auf das Kind niederblickend, das sie auf dem Schoosse hält. Der Kleine liegt behaglich ausgestreckt und richtet sich halb auf, um ein Spruchband mit dem „ecce agnus dei“ in Empfang zu nehmen, welches der Johannesknabe ihm in inniger Verehrung dargereicht hat. Die Linke streckt die Madonna, wie sanft abwehrend, gegen einen dritten Kleinen aus, der an ihr linkes Knie sich schmiegt und mit ernster Aufmerksamkeit die Gruppe betrachtet. Vielleicht ist hier der jugendliche Evangelist Johannes gemeint. Diese, jedenfalls etwas räthselhafte Figur, die dem pyramidalen Aufbau der Gruppe etwas locker angefügt ist, macht den Eindruck eines nachträglichen Zusatzes, der zu Gunsten einer besseren Ausfüllung des Raumes vorgenommen wurde. Das Bild ist daher in der Reihe der damaligen Schöpfungen Rafael's schon deshalb von besonderem Werthe, weil es einen merkwürdigen Beleg von den rastlosen Bemühungen des Künstlers giebt, im Anschluss an die Vorbilder Lionardo's und Fra Bartolommeo's sich in der freien Durchbildung pyramidal aufgebauter Gruppen zu üben. Dazu kommt, dass das Bild einen tieferen Farbenton hat als die meisten andren Schöpfungen aus Rafael's florentiner Zeit. Es erinnert in der dunklen, meisterlich durchgeführten Karnation, in der Art seiner Modellirung an Lionardo's Werke. Auch das liebliche Oval des Kopfes der Madonna mit den vollen, um den Mund etwas feisten, höchst individuellen Formen gemahnt an die Schöpfungen jenes Meisters, ja die Madonna erscheint fast wie eine Schwester der Mona Lisa. Das schöne Werk, das durch die meisterlich ausgebildete Landschaft den Zauber idyllischen Friedens erhält, dürfte gegen 1505 entstanden sein. Eine ungemein geistreich mit der Feder hingeworfene Skizze, im Museum zu Lille (Br. 46) enthält die Hauptfigur der Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Der andere Knabe fehlt, dagegen sind ein Engel und ein betender Heiliger hinzugefügt. Vielleicht ist auch das kleine Porträt eines jungen Mannes, aus der Casa Riccio in Florenz, jetzt in der Pinakothek zu München, ein Werk dieser Epoche, wenn es wirklich von Rafael herrührt. Die gar zu kleinliche Zeichnung, die besonders in dem Munde etwas Mühsames hat, sowie eine gewisse Trockenheit des Ausdrucks, lassen es indess als

eine schwächere Arbeit erscheinen, die, wenn wirklich von Rafael, eher seiner früheren Zeit entsprechen würde.

Um diese Zeit (1505) erhielt Rafael den Auftrag zu einem bedeutenden Werk monumentaler Malerei, indem er in S. Severo zu Perugia ein Fresko der von verschiedenen Heiligen des Camaldulenserordens verehrten Dreifaltigkeit auszuführen hatte. In der Mitte des im Spitzbogen abgeschlossenen Bildes thront Christus auf Wolken in der Haltung des Weltrichters, die Wundmale in beiden Händen zeigend,



Fig. 47. Fresko Rafael's in S. Severo. Perugia.

indem er die Rechte emporhält und die Linke senkt. (Fig. 47.) Der Oberkörper ist nackt, während den Schooss ein in herrlichen Falten niederfliessender Mantel verhüllt. (Die prachtvolle, mit dem Pinsel ausgeführte Gewandstudie im Museum zu Lille, Br. 94.) Ihm zu Häupten schwebt die Taube des h. Geistes, und zwei jugendliche, noch ganz perugineske Engel in langen, flatternden Gewändern stehen anbetend auf Wolken neben dem Erlöser. Oben erscheint, von Strahlen umflossen und aus Wolken hervortauchend, in feierlicher Majestät, mit lang herabwallendem Barte die Halbfigur Gottvaters, die Rechte erhoben, in der Linken das geöffnete Buch des Lebens. Zwei zierliche

Engel in kurzen Röckchen, auf kleinen Wölkchen balancirend, füllen die Ecken des Bogens. Weiter unten sieht man zu beiden Seiten, ebenfalls auf Wolken thronend, je drei herrliche Gestalten von Heiligen, wie in tiefes Sinnen über das Dogma der Dreieinigkeit versenkt. Unverkennbar hat Rafael hier den Einfluss des Jüngsten Gerichtes von Fra Bartolommeo erfahren, seine Composition ist gleichsam ein Auszug jenes Bildes in Sta. Maria nuova (S. 157); den edlen Aufbau, die perspektivische Anordnung im Raum, das Componiren nach grossen, rhythmisch bewegten Massen hat er vom Frate gelernt. Im Einzelnen empfindet man hie und da noch einen Nachklang der umbrischen Kunst, aber in der klaren Grösse des Faltenwurfs, in der volleren Charakteristik der Gestalten, kurz, in Allem, worin sich die Selbständigkeit Rafaels kundgiebt, merkt man den wunderbaren, alles verklärenden Schönheitssinn des jungen Meisters. Wie dies Bild der Keim ist, aus welchem sich die Disputà entwickeln sollte, werden wir später sehen. Das Werk hatte leider schon früh starke Beschädigungen und Uebermalungen erlitten, namentlich war die Gestalt Gottvaters völlig verschwunden. Neuerdings ist es vollständig übermalt worden. Die unten jederseits stehenden drei Heiligen sind ein schwacher Zusatz Perugino's.

Wie sich damals in Rafael's künstlerischer Entwicklung umbrische und florentinische Einflüsse kreuzten und mischten, erkennt man auch aus den übrigen Schöpfungen jener Zeit. So zunächst aus der für die Servi zu Perugia gemalten, jetzt zu Blenheim befindlichen thronenden Madonna, nach der Stifterfamilie die Madonna Ansidei genannt. In einer einfachen Bogenhalle ist ein mit Pilastern eingefasster Renaissancethron aufgeschlagen, auf welchem die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoosse sitzt. Sie hält in der Linken das Gebetbuch, auf welches sie sinnend niederblickt, während das Christuskind in ruhiger Haltung ebenfalls darin lesen zu wollen scheint. Neben dem Throne steht rechts, gleichfalls in einem Buche lesend, der h. Nicolaus, eine feierliche Gestalt in grossartig drapirtem Bischofsmantel, eine ächt florentinische Inspiration, links Johannes d. T. in seinem härenen Gewande, über welches ein Mantel geworfen ist. Seine Stellung mit stark vorgeschobenem rechten Fuss, während das linke Bein als Standbein behandelt ist, erinnert ebenso wie sein inniger Aufblick zur Madonna an Gestalten Perugino's, wie denn unverkennbar die Composition Anklänge an die thronende Madonna dieses Meisters im Vatikan enthält. Auch die schöne Altartafel Spagna's aus S. Girolamo zu Perugia, jetzt in

der Galerie daselbst, bietet verwandte Anklänge. So kann man sagen, dass die beiden Heiligen in diesem merkwürdigen Bilde als Repräsentanten des florentinischen und des umbrischen Typus dastehen. Wäre die Jahrzahl 1507 bei diesem Werke nicht verbürgt, man würde geneigt sein, es in den Anfang der florentiner Zeit, etwa 1505, zu setzen. Der junge Künstler schwebt mehr als je zwischen beiden Polen, hat aber auch hier mit Erfolg nach tieferer Durchbildung gestrebt und aus den wenigen Gestalten eine schön im Raum vertheilte, edel aufgebaute Gruppe gebildet. Von den dazu gehörigen Predellenbildern befindet sich das Mittelstück mit der Predigt Johannes des Täufers angeblich im Besitze des Marquis von Lansdowne zu Bowood.

Eine ähnliche Stufe bezeichnet das grosse Altarwerk, welches Rafael im Jahr 1505 für die Nonnen von St. Antonio zu Perugia auszuführen hatte. Es ist wieder eine thronende Madonna, die in ruhiger, fast feierlicher Haltung das Christuskind auf dem Schoosse hat, welches auf den Wunsch der Nonnen mit einem Hemdchen bekleidet ist und das Händchen segnend gegen den kleinen Johannes erhebt, der mit dem Ausdruck der Anbetung heranschreitet. Zu den Seiten des Thrones stehen die mächtigen Gestalten der Apostelfürsten, in ihrem breiten Gewandwurf auf Einflüsse Fra Bartolommeo's hindeutend; hinter ihnen in anmuthiger Bewegung Dorothea und Katharina. Die Lünette über dem Bilde enthält die Halbfigur Gottvaters, in der Linken die Weltkugel haltend, die segnende Rechte erhoben; ein Motiv, das in dieser Form Perugino geschaffen und mehrfach verwendet hat. (Studienblätter dazu in Lille und Oxford.) Zwei Engel in bauschig flatternden Gewändern füllen anbetend die beiden Seiten des Halbrunds. Das Werk, ehemals im königlichen Palaste zu Neapel, jetzt im Besitze des Herzogs von Ripalda, aber im Depot der Nationalgalerie zu London aufbewahrt, zeigt wiederum, wie Rafael den feierlich traditionellen Aufbau der Altarwerke durch hohe Würde und freie Anmuth zu beleben sucht. Die Predellenbilder sind in englischen Privatbesitz verstreut. Christus am Oelberg bei Mr. Rogers in London, die Kreuztragung in Leight Court und die Pietà in Barron Hill. Eine Bisterzeichnung nach der Kreuztragung, in den Uffizien (Br. 511) aufbewahrt, bezeugt die dramatische Lebendigkeit, mit welcher er schon damals solche Scenen behandelte. Zwei als Türken gekleidete Reiter eröffnen den Zug; dann folgt der von den Schergen vorwärts gerissene, unter der Last des Kreuzes fast zusammenbrechende Heiland, welchem Joseph von Arimathia mitleidig zu Hülfe kommt; den Abschluss bildet

die Gruppe der ohnmächtig hinsinkenden, von ihren Begleiterinnen unterstützten Madonna, eine auf Perugino zurückweisende Composition. Einen Gegenstand aus der Passion hat Rafael um dieselbe Zeit noch einmal behandelt, in dem der Galerie zu Brescia angehörenden, ehemals beim Grafen Tosi befindlichen Bilde. Es ist Christus mit der Dornenkrone auf dem edlen Haupte, mit der Linken auf seine Wunde zeigend und die Rechte zum Segnen erhebend, den Purpurmantel über die Schultern geworfen. Das kleine Bild ist von miniaturhaft feiner Ausführung.

Immer stärker macht sich in den folgenden Arbeiten der Einfluss der florentiner Kunst geltend. Eine Reihe von Madonnenbildern spricht namentlich das zunehmende Loslösen aus der alterthümlichen Befangenheit der umbrischen Schule aus. Kein Thema hat Rafael während dieser Epoche so gefesselt, wie das reinste und innigste der Mutterliebe. Es wäre aber ein Irrthum, anzunehmen, dass er zuerst es gewesen, der dasselbe aus der feierlichen Auffassung der kirchlichen Tradition in die schlichte Anmuth des einfach Menschlichen übertragen habe. Schon die Florentiner des 15. Jahrhunderts, Fra Filippo an der Spitze, dann vor Allen Filippino Lippi und Sandro Botticelli hatten die Madonna ihres Nimbus als Himmelskönigin entkleidet und dafür in ihr die allgemein menschliche Empfindung der Mutterliebe ohne alle kirchlichen Beziehungen zur Geltung gebracht. Irrig wäre es auch, zu meinen, unter jenen Malern sei das von der Mutter angebetete, am Boden liegende Kind das Hauptmotiv gewesen. Diese Auffassung, die sich an den Moment der Geburt des Christuskindes knüpft, war vielmehr in der umbrischen Kunst zu Hause und wird in Florenz fast ausschliesslich von Lorenzo di Credi vertreten. Aber jenen früheren florentinischen Madonnen haftet vielfach ein bürgerlich hausbackener Charakter an, der durch starkes Herausheben des Zeitkostüms noch verstärkt wird. Aus dieser immerhin noch befangenen Auffassung die Kunst zur reinen Höhe eines einfach edlen Stiles emporgehoben zu haben, ist das unvergängliche Verdienst Lionardo's. An ihn knüpfte Fra Bartolommeo an, dessen Madonnen durch Holdseligkeit der Empfindung, Adel der Linienführung und Freiheit der Composition einen unvergänglichen Werth behaupten. Diese beiden Meister sind es daher auch, welche auf die gleichgestimmte Seele Rafael's damals den grössten Eindruck machten, während die herbe, leidenschaftliche Kunst Michelangelo's ihm noch keine Berührungspunkte bot. Das Studium Lionardo's verräth sich nicht bloss in der oben erwähnten Madonna di Terranuova, sondern noch deutlicher in

mehreren Zeichnungen, bei welchen Rafael das von jenem Meister bevorzugte grüne Papier anwandte und in der vollendeten Modellirung der Gestalten, in ihrer plastischen und zugleich malerischen Durchbildung dasselbe technische Verfahren einschlug wie jener. So in dem reizenden Jungfrauenkopf der Sammlung zu Lille (Br. 48), der durch den wunderbar süssen Ausdruck des Mundes und die niedergeschlagenen Augen geradezu an Lionardo gemahnt. Eine herrliche Composition der Krönung Mariä im Brit. Museum (Br. 72), ebenfalls auf grünem Papier mit aufgesetzten weissen Lichtern ausgeführt, zeigt den gemischten Einfluss von Lionardo und Fra Bartolommeo. Von letzterem namentlich lernte Rafael den einfachen Aeusserungen des Lebens mit herzlicher Empfindung nachzugehen. Wie sehr beide darin sich auf demselben Pfade begegneten, beweist der Vergleich mit manchen Madonnen des Frate. Wir wollen nur auf ein oben erwähntes Studienblatt desselben zu dem Altarbilde für das Stadthaus hinweisen, wo der Kopf der Madonna versuchsweise nach beiden Seiten gewendet ist, genau so wie es auf einer Zeichnung Rafael's in der Albertina (Br. 149) vorkommt.

Wenn wir die Madonnencompositionen Rafael's aus dieser Zeit in's Auge fassen, so müssen wir zu den wenigen ausgeführten Bildern die grosse Anzahl von Studien und Entwürfen, welche in den verschiedenen Sammlungen verstreut sind, hinzuziehen, um den vollen Einblick in die unermüdliche schöpferische Thätigkeit, die sich auf ein so kleines Thema concentrirt, zu gewinnen. Die ältere kirchliche Kunst hatte die Madonna nur als Christusträgerin aufgefasst; sie hielt daher das anfangs völlig bekleidete Kind stehend auf dem Schoosse, so dass der kleine Erlöser den Gläubigen mit erhobener Rechten den Segen spenden konnte. Noch im 15. Jahrhundert blieb diese Auffassung in solchen Schulen vorherrschend, welche lange am Ueberlieferten festhielten. Bei Rafael kommt dies Motiv nicht mehr vor, wohl aber macht er sich viel zu schaffen mit einer andern Auffassung, nach welcher die Madonna ganz in ihr Gebetbuch vertieft dargestellt wird. Das Christuskind verhält sich dabei sehr verschieden, zuerst noch ziemlich ruhig, dann aber fängt es an ungeduldig zu werden, sucht sich der Mutter auf alle Weise bemerklich zu machen und ruht nicht, bis es diese vom Buche abgezogen hat. Mit inniger Zärtlichkeit weilt dann der Blick derselben auf dem Kleinen, der herzlich zu ihr aufschaut. (Fig. 48.) In den Sammlungen zu Oxford, in der Albertina und anderwärts finden sich zahlreiche Belege. Das Köpfchen der Madonna

hat in diesen Werken nicht ganz mehr das Knospenhafte der früheren Zeit; das liebliche Oval, das am meisten an Fra Bartolommeo's Madonnen erinnert, zeigt die eben aufblühende jungfräuliche Anmuth, von zarter Schüchternheit leise verschleiert. Das Kind ist frei von der zu grossen Derbheit, welche bei manchen Florentinern, namentlich bei



Fig. 48. Entwurf zu einer Madonna, von Rafael. Oxford.

Lorenzo di Credi auffällt, und stellt sich als ein gesundes, heiteres und lebensvolles Gebilde dar. Der Wohllaut der Linien, der holde Einklang der Gestalten, der feine Fluss der Gewandung, bei welcher im Wetteifer mit Fra Bartolommeo alles Kleinliche und Enge der früheren Zeit abgestreift wird, vor Allem aber die Lauterkeit der Empfindung schweben über diesen Schöpfungen der goldnen Jugendzeit Rafael's mit dem Hauch unsterblicher Schönheit. Hier zuerst

empfindet man in voller Stärke die Wahrheit des Göthe'schen Wortes, dass Rafael immer das gemacht habe, was Andre gern gemacht hätten.

Dieser Composition nahe verwandt ist die Madonna Tempi in der Pinakothek zu München, die ebenfalls als Halbfigur stehend geschildert ist, wie sie in aufwallender Mutterzärtlichkeit mit den beiden Händen das Kind an sich drückt, so dass das Köpfchen desselben wie zum Kuss an ihr Gesicht gepresst ist. Wenn in der Madonna del Granduca noch ein Rest feierlicher Stimmung nachklingt, so ist hier die rein menschliche Empfindung völlig zur Herrschaft gelangt und spricht sich mit bezaubernder Innigkeit aus. Das goldige Kolorit mit seinen weichen, zarten Tönen entspricht der Feinheit der Formen, von der nur vielleicht die etwas breite rechte Hand, welche den Rücken des Kindes umfasst, eine Ausnahme macht. Das Bild gehört zu den holdseligsten Inspirationen des Meisters. Ueberaus anziehend ist sodann ein aus Florenz stammendes Madonnenbild beim Lord Cowper in Panshanger. Hier sitzt die Madonna mit ihrem Mutterglück still beseligt in einer feinen Frühlingslandschaft und giebt sich den Liebkosungen des sie stürmisch umhalsenden Kindes hin, das dabei fröhlich zum Beschauer hinausblickt. Wieder ein anderes Motiv, ungefähr auf derselben Stufe der Entwicklung, bietet die Madonna aus dem Hause Orléans, jetzt im Besitz des Herzogs von Aumale in London. Die Madonna, deren ovales jungfräuliches Köpfchen grosse Verwandtschaft mit der Madonna Tempi zeigt, sitzt im Zimmer auf einer Bank und beugt sich liebevoll über das Kind, das in lebhafter Bewegung an ihrem Mieder nestelt und dabei aus dem Bilde herausblickt. Indem die Mutter das Kind mit der linken Hand an der Schulter hält und mit der Rechten das ausgestreckte linke Füsschen desselben stützt, der Kleine aber mit dem rechten zurückgezogenen Bein sich aufzurichten sucht, bildet der Körper des Kindes eine Diagonale, die in lebendiger Weise den fein abgewogenen pyramidalen Aufbau der Gruppe durchschneidet. Gerade an diesem Bilde ist es lehrreich zu beobachten, welche feinen Probleme linearer Composition der Künstler zu lösen sucht; aber niemals ist dies Problem an sich für ihn die Hauptsache, sondern nur ein Mittel, um dem mit der ganzen Innigkeit der Empfindung behandelten Thema eine neue Wendung abzugewinnen. Dies ist auch der Grund, warum die Madonnen Rafael's so hoch über denen Michelangelo's stehen, die meistens nur um eines linearen Problems willen existiren. Noch einmal kehrt das Motiv der Madonna Tempi in freierer Auffassung und Umbildung in der früher dem Dichter

Rogers, jetzt der Miss Burdett Coutts in London gehörenden Madonna wieder. Auch sie ist in Halbfigur dargestellt, wie sie das auf einer Brüstung vor ihr stehende Christuskind herzlich an sich drückt und mit der Rechten den Fuss des Kleinen fasst. Die Formen sind hier zu noch reiferer Schönheit aufgeblüht, so dass man das Bild an das Ende der florentiner Epoche setzen muss. Dasselbe gilt von der Madonna Colonna zu Berlin, die nicht ganz vollendet ist und in der wunder-



Fig. 49. Madonna, von Rafael. Bridgewater Galerie.

baren Leichtigkeit und Durchsichtigkeit der Töne die geniale Freiheit der Künstlerhand deutlich erkennen lässt. Hier hat Rafael der Madonna wieder das Gebetbuch in die Hand gegeben, aber der unruhige Kleine verlangt nach der Brust und sucht mit der Hand an ihrem Mieder, worauf die Mutter dann mit Zärtlichkeit zu ihm niederblickt. Es ist wieder ein Bild holdesten Mutterglücks, dabei in der Färbung wunderbar licht und klar. Derselben Zeit ungefähr darf man die Madonna zu Panshanger zuschreiben, wo dasselbe Motiv des nach der Brust verlangenden Kindes neu variirt ist und die Gestalt der Madonna die herr-

lichste Lebensfülle athmet. Dies Bild, ehemals als Madonna Niccolini bekannt, ist mit der Jahreszahl 1508 bezeichnet. Von ähnlicher Freiheit ist die Madonna der Bridgewater Galerie, in welcher der Künstler dem auf dem Schoosse der Mutter sitzenden Kinde wieder eine diagonale Lage gegeben hat, so dass die Composition dadurch eine ungemeine Lebendigkeit gewinnt. In prächtiger Bewegung schaut der Kleine zur Mutter auf, die mit sanfter Zärtlichkeit zu ihm niederblickt. Man beachte namentlich, wie edel der Fluss der Linien ist, wie meisterlich die Hände der Madonna gelegt und gewendet sind. Endlich möge aus den zahlreichen Handzeichnungen wenigstens eine der köstlichsten, ein Karton in der Albertina (Br. 146) angeführt werden, die zu den vollendetsten Meisterschöpfungen vom Ausgang der florentiner Zeit gehört. Hier sitzt das Kind vor der Madonna auf einem über eine Steinbrüstung gelegten Kissen und greift eifrig nach einer Frucht, welche die Mutter ihm mit der Rechten darreicht. Die linke Hand der Madonna ruht auf dem vor ihr aufgeschlagen liegenden Gebetbuch, als gedenke sie, nachdem der Kleine beruhigt sei, wieder dazu zurückzukehren.

Um dieselbe Zeit behandelte Rafael nun auch mehrmals jenes erweiterte Madonnenthema, welches den kleinen Johannes als Gespielen des Christkindes mit in die Composition hineinzieht und das schon die früheren Florentiner mit Vorliebe gepflegt hatten. Eins dieser Bilder lernten wir schon in der Mad. di Terranuova kennen. Die Gruppe gewann dadurch an Fülle und konnte von breiterer Basis sich besser pyramidal gipfeln. Diese Form des Aufbaues war zuerst durch Lionardo eingeführt und durch Fra Bartolommeo weiter entwickelt worden. In offenbarem Wetteifer mit letzterem bemühte sich Rafael, dies künstlerische Problem in möglichster Vollkommenheit zu lösen. Grade zu diesen köstlichen Werken sind noch viele Studien vorhanden, welche am besten den Beweis liefern, mit welch unermüdlicher Hingebung der Künstler sich dieser Aufgabe gewidmet hat. Das früheste dieser Bilder scheint die „Jungfrau im Grünen“ im Belvedere zu Wien. Wie in allen diesen Compositionen sieht man darauf die Madonna in lieblicher Landschaft sitzen. Sie beugt sich zu dem vor ihr stehenden Christkinde nieder, welches sie mit beiden Händen hält. Der Kleine wendet sich seinem Spielgenossen zu, der vor ihm niedergekniet ist und ihm das Kreuz überreicht. Dies Motiv geht auf Lionardo zurück, wie denn auch der Kopf der Madonna in Formgepräge und Süssigkeit des Ausdrucks an jenen Meister erinnert. Die Gruppe ist noch etwas schwerfällig im Aufbau, und eine Reihe von Studienblättern beweist,

welche Mühe der Künstler sich gegeben hat die Composition festzustellen. Mehrere dieser Blätter besitzt die Albertina. (Fig. 50.) Es handelt sich bei denselben hauptsächlich um die Bewegung der beiden Kinder, da anfänglich Johannes ebenfalls stehend vorgeführt wird, und erst allmählich für ihn die knieende Stellung, als die anmuthiger con-

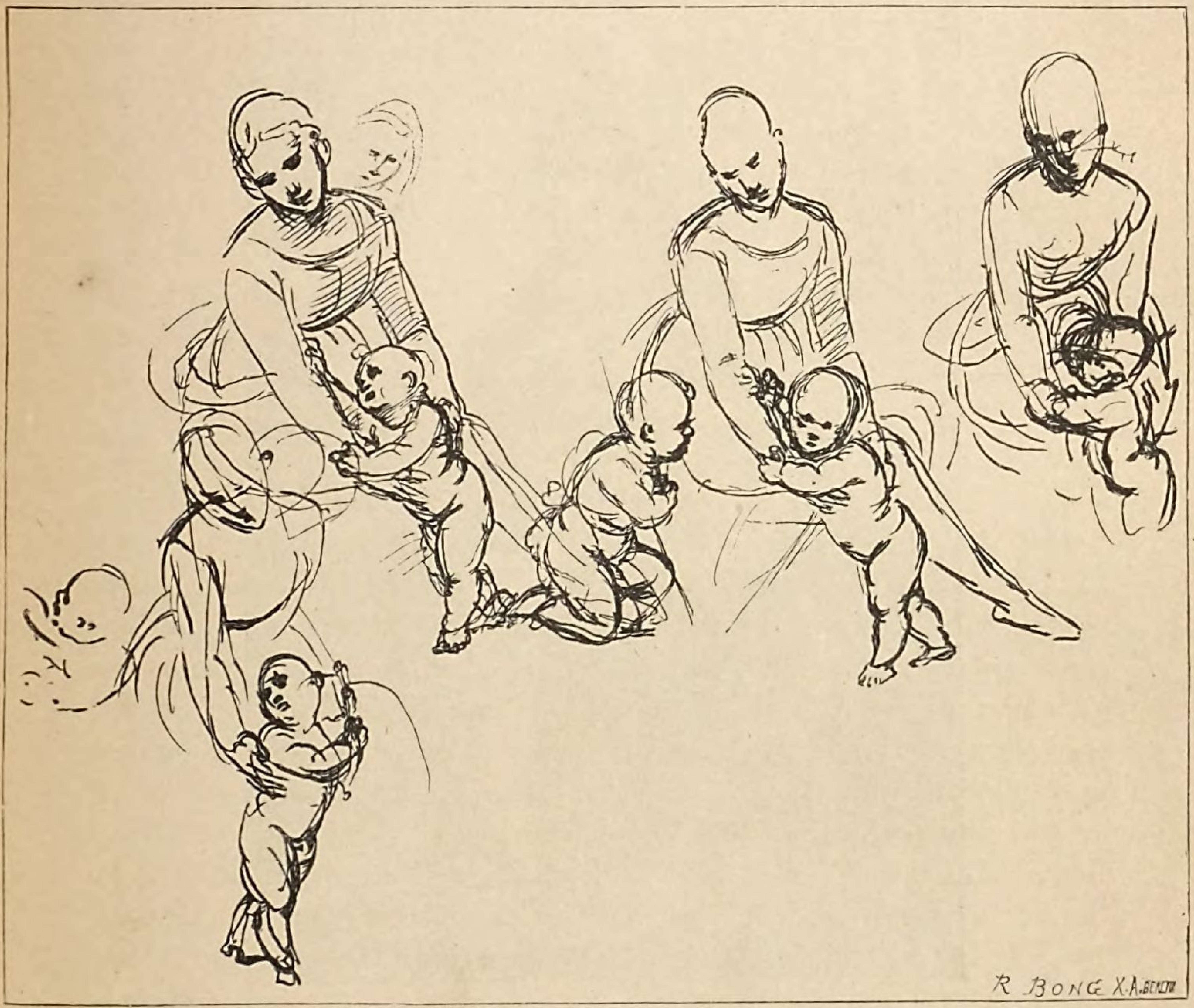


Fig. 50. Studien zur Madonna im Grünen, von Rafael. Albertina.

trastirende erkannt wird. Eine breit mit dem Pinsel ausgeführte Studie nach dem nackten Modell, in Oxford befindlich (Br. 17), stellt die Bewegung der Madonna und des Christuskindes fest, ein Blatt in den Uffizien (Br. 520) und ein anderes in der Albertina (Br. 161) giebt die endgültige Lösung für den kleinen Johannes. Der köstliche an Lionardo erinnernde Duft malerischer Behandlung, besonders der

Schmelz der Karnation, verleiht trotz einzelner Uebermalungen dem Bilde einen hohen Reiz.

Ein verwandtes Motiv kehrt wieder auf der Madonna del Cardellino in der Tribuna der Uffizien. (Fig. 51.) Hier sitzt die Madonna



Fig. 51. Madonna del Cardellino, von Rafael. Florenz.

in lieblicher Frühlingslandschaft, aus welcher schlanke Bäumchen aufragen, und hält das stehende Christuskind zwischen den Knieen, während der kleine Johannes eifrig heranschreitend einen Stieglitz bringt, nach welchem das Christkind greift. Die Madonna wendet sich von dem Gebetbuch, das sie in der Linken hält, in süsser Freude dem holden Spiel der Kinder zu. Auch zu diesem Bilde lassen sich ver-

schiedene Studien nachweisen, so in der Sammlung zu Lille und zu Chatsworth, besonders aber in einem Blatt zu Oxford. (Fig. 52.) Hier steht aber der kleine Johannes noch etwas ausserhalb der Com-



Fig. 52. Studie zur Madonna del Cardellino, von Rafael. Oxford.

position, da der rechte Arm der Madonna das Gebetbuch hält. Auch sonst fehlt eine innere Beziehung der einzelnen Figuren, da das Christuskind im Gebetbuch blättert und Johannes etwas müssig zur Seite steht. Im Bilde selbst dagegen bringt der Künstler das reizende Motiv mit dem Stieglitz an und lässt die Madonna mit ihrer Rechten den kleinen

Johannes umfassen, so dass er nun auf's Innigste mit der Gruppe verbunden ist. Ausserdem lässt er den Kopf der Madonna sich weniger senken, ihr linkes Bein sich weniger schräg herausstrecken und den



Fig. 53. Rafael's belle jardinière. Louvre.

Kopf des Kindes sich mehr nach vorn wenden, so dass dadurch die Gruppe an Geschlossenheit wie an Lebendigkeit gewinnt. Die Ausführung des Bildes in einem klaren feinen Ton ist von höchster Vollendung, der Kopf der Madonna von holdester Anmuth, das Spiel der Kinder voll köstlicher Naivetät.

Die dritte und höchste Stufe in der Behandlung dieses Themas erreichte Rafael in der mit der Jahrzahl 1507 (oder 1508?) bezeichneten „belle jardinière" des Louvre. (Fig. 53.) Auch hier ist wieder der kleine Johannes mit dem Kreuz in der Hand vor dem Christuskinde knieend dargestellt. Der Künstler greift also auf das Motiv des Wiener Bildes zurück, hebt dasselbe aber auf eine höhere Stufe, indem er den pyramidalen Aufbau der Gruppe zur höchsten Vollendung bringt, aber jede Befangenheit und Mühe abstreift und das edelste



Fig. 54. Studie zur belle jardinière, von Rafael, beim Herzog v. Aumale.

Leben sich frei entfalten lässt. Auch zu dieser Composition können wir mehrere Studienblätter nachweisen. So sieht man auf einer Zeichnung zu Oxford (Br. 44) die ganze Figur und den linken Fuss des Christkindes, letzteren in vier Wiederholungen, die ganze Composition sodann auf einem schönen Blatt beim Herzog von Aumale. (Fig. 54.) Hier erscheint die Composition in ihren wesentlichen Zügen festgestellt, nur hält der knieende Johannes ein zu ihm aufspringendes Hündchen, und das Christuskind wendet sich mit dem Köpfchen zu ihm, während es auf dem Gemälde sich höher aufrichtet und den Blick zur Mutter

sendet. Der Entwurf ist ohne Frage naiver, natürlicher, während das Bild empfindungsvoller, ja mit einem entschiedenen Anflug religiöser Stimmung durchgeführt ist. In Composition und Ausführung bildet dies schöne Gemälde die Spitze und den Abschluss der florentiner



Fig. 55. Madonna Canigiani, von Rafael. München.

Epoche. Die warme Färbung wird durch die kühleren Schatten im Fleisch fein abgedämpft. Der Kopf der h. Jungfrau ist fast identisch mit dem der Madonna Colonna, nur kräftiger modellirt und gemalt. Das Bild ist übrigens nicht ganz vollendet worden, denn im Fusse der Madonna und in den beiden Knaben vermisst man jene feineren Details der Ausführung, die sonst bei Rafàel niemals fehlen. Dennoch trägt

es auf dem Gewandsaum der Madonna die Bezeichnung RAPHAELLO. VRB. Das Bild befand sich schon in der Sammlung Franz I. und ist vielleicht dasselbe, welches Rafael bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückliess, so dass sein Freund Ridolfo Ghirlandajo nach Vasari's Bericht den blauen Mantel der Madonna fertig machte. Dass auch noch andere Theile daran unvollendet erscheinen, lässt sich viel-

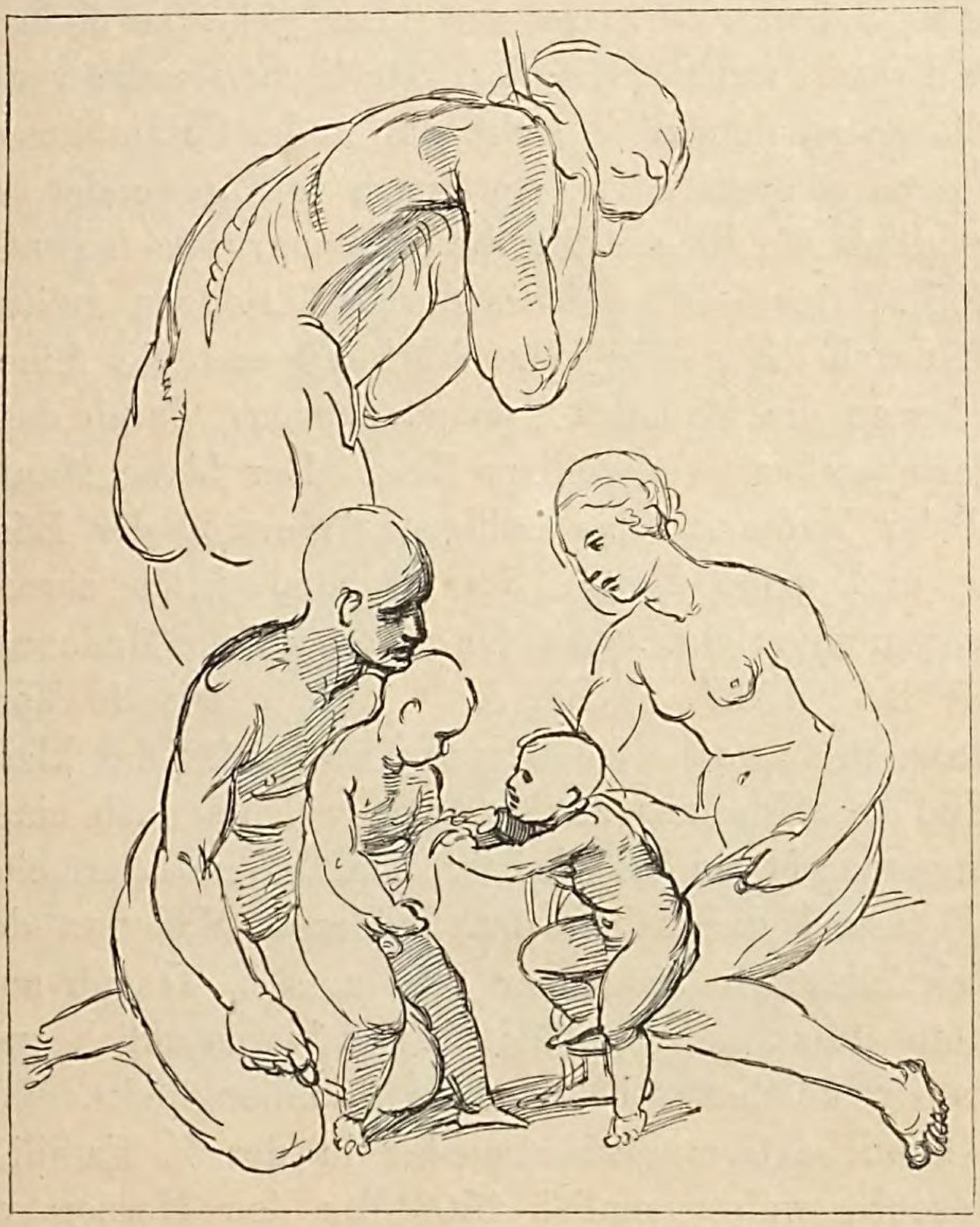


Fig. 56. Studie zur Madonna Canigiani. Louvre.

leicht daraus erklären, dass Ridolfo Bedenken tragen mochte, an die feineren Theile die Hand anzulegen.

Etwas früher, wohl 1506, entstand jene umfangreichere Darstellung der h. Familie, welche man in der Pinakothek zu München sieht und als Madonna Canigiani bezeichnet. (Fig. 55.) Etwa gleichzeitig mit der Wiener „Jungfrau im Grünen" entstanden, sucht dieses schöne Bild den pyramidalen Aufbau dadurch zu vollenden, dass die Madonna und die h. Elisabeth mit den beiden Kindern einander gegen-

über sitzen, und der h. Joseph auf seinen Stab gestützt die Spitze der Gruppe bildet. Ursprünglich schwebten in der Luft sechs Engelköpfe, (man vergleiche z. B. die Kopie zu Oxford, Br. 18), welche einer modernen Restauration zum Opfer gefallen sind. Die strenge Regelmässigkeit des pyramidalen Aufbaus weist auf die mittlere florentiner Zeit des Künstlers, wo er im Wetteifer mit Fra Bartolommeo das Thema der Madonna und der h. Familie wiederholt und immer von Neuem durchgearbeitet hat. In der That giebt es mehrere Compositionen des Frate, welche mit der rafaelischen nahe verwandt sind. Die erste Skizze zu dem Bilde sieht man in der Sammlung des Louvre, wo der h. Joseph noch seitwärts, statt nach vorn gewendet ist (Fig. 56); eine andere geistvolle Skizze für die Frauengruppe besitzt die Albertina (Br. 155). Das Bild, welches durch Verputzen gelitten hat, ist immer noch durch die goldig klare Färbung und die feine Harmonie der Töne, die an die Madonna Colonna erinnert, durch den geistreich flüssigen Farbenauftrag von hohem Reiz. Der blaue Mantel und das rothe Kleid der Madonna, das stahlgraue Gewand der Elisabeth, der grüne Rock und gelbe Mantel Josephs sind durch zarte Abtönung köstlich zusammengestimmt. Am Gewandsaum der Madonna liest man die Inschrift RAPHAEL VRBINAS. Eine geistvolle Variation desselben Themas, und zwar in freierem Aufbau, zeigt das kleine trefflich erhaltene Bild des Museums zu Madrid, welches nach einem an Lionardo anklingenden Motiv das Christkind mit einem Lämmchen spielend darstellt. Während die neben ihm knieende Madonna den Kleinen festhält, blickt dieser in kindlicher Lust zum h. Joseph auf, der sich auf einen Stab stützt und dem heitren Spiel gemüthlich zuschaut. Es ist abermals ein köstliches Bild holden Familienglücks. Noch einmal kehrt eine ähnliche Composition wieder in der h. Familie mit dem bartlosen Joseph, wahrscheinlich 1506 für den Herzog von Urbino ausgeführt, jetzt in der Ermitage zu Petersburg. Auch hier schaut der h. Joseph, auf seinen Stab gestützt, dem harmlosen Spiele des Christkindes zu, das auf dem Schoosse der Mutter sitzt und zu dem Nährvater freundlich aufblickt. Die anmuthige Scene geht in einem Zimmer vor sich, dessen Fenster den Ausblick in eine Landschaft gewährt. Durch Verlust der Lasuren hat das sonst wohlerhaltene Bild etwas von seinem warmen Ton eingebüsst.

Ganz dieselbe Stimmung und ähnliche Anmuth der Formen und des Ausdrucks zeigt die herrlich empfundene Gestalt der h. Katharina, welche aus dem Palast Borghese in englischen Privatbesitz und endlich

in die Nationalgalerie nach London gelangt ist. Das Bild erinnert in der geistreichen Behandlung, die vielfach ein Schraffiren mit dem Pinsel aufweist, und in dem zarten weichen Kolorit, dem köstlichen Hauch jugendlicher Anmuth und der poetischen Frühlingslandschaft an die Belle jardinière. Die Skizze dazu befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Devonshire, der mit der Kohle ausgeführte Karton im Louvre (Br. 243).

Mit welcher Energie Rafael sich dem Studium auch der einfachsten Lebenserscheinungen hingab, beweist nichts so sehr als die Reihe von



Fig. 57. Rafael's Selbstporträt. Uffizien.

Bildnissen, welche der florentiner Epoche angehören. In den Anfang dieser Epoche fällt das köstliche Porträt in Kreidezeichnung, welches sich in Oxford (Br. 13) befindet, und die jugendliche Reinheit, die Seelenanmuth eines eben aus dem Knabenalter tretenden Jünglings mit herzgewinnendem Zauber uns vorführt. An ein Selbstporträt dabei zu denken, wie wohl geschehen ist, verbietet der völlig abweichende Schnitt des Gesichtes. In der Art der Auffassung, mehr noch in der technischen Behandlung mit diagonal geführten Parallelstrichen erkennt man wieder die Einwirkung Lionardo's. An das Ende des florentiner Aufenthaltes dürfte das Selbstporträt der Galerie der Uffizien zu

setzen sein, das wohl sicher als eigenhändig anzuerkennen ist, obwohl es so sehr gelitten, dass ein bestimmtes Urtheil kaum noch möglich scheint. Es giebt uns aber eine lebendige Vorstellung von dem seelenvollen Zauber, der diesen anmuthigen Jünglingskopf verklärt. (Fig. 57). Dagegen muss das Brustbild der Maddalena Doni in der Tribuna der Uffizien als ein Hauptwerk und wahrscheinlich als das früheste seiner uns bekannten Porträts gelten. Es erscheint von einer zarten Anmuth und hat in Auffassung und Behandlung noch einen umbrischen Anklang, wie es denn in dieser Hinsicht an das Selbstporträt Perugino's erinnert. Die schlichte Treue der Auffassung, die Feinheit der Durchführung entsprechen dem florentinischen Lebensgefühl. Dieselbe Dame und ihren Gemahl Angelo Doni finden wir dann in den bekannten Porträts der Galerie Pitti, und zwar von solcher Vornehmheit der Auffassung, dass hier schon der Abschluss der florentinischen Zeit vorliegt. In dem männlichen Bildniss hat die Anordnung der Hände noch etwas Gezwungenes, aber der Kopf ist von unvergleichlicher Wärme der Auffassung und von einer Macht der tiefbräunlichen Karnation, die an Werke Francia's erinnert. Dass Rafael auf einem Ausfluge nach Bologna damals diesen edlen Meister kennen gelernt hat, leidet keinen Zweifel. Noch etwas strenger, selbst nicht ohne einen Anflug von hausbackenem Wesen und doch durch die schlichte Treue der Auffassung und die wunderbare an Lionardo erinnernde Durchbildung von fesselndem Reiz ist das weibliche Bildniss. An das Porträt der Mona Lisa gemahnt in der That die Haltung und die Anordnung der Hände, aber der kühle fast nüchterne Ausdruck des Kopfes, dessen Typus an die damaligen Madonnen Rafael's erinnert, hat nichts von der verführerischen Süssigkeit und dem gesteigerten Wesen lionardo'scher Frauenköpfe. Eine zierliche Landschaft bildet bei beiden Porträts den Hintergrund. Auch das Frauenporträt der Galerie Pitti Nr. 229, welches unter dem Namen der „Donna gravida“ bekannt ist, verräth in Haltung und Durchführung soviel Verwandtschaft mit der Maddalena Doni, dass an Rafael's Urheberschaft wohl nicht zu zweifeln ist. Aus verwandter künstlerischer Stimmung ist die köstliche Federzeichnung im Louvre (Br. 255) hervorgegangen, welche in Haltung und Auffassung wiederum den Einfluss der Mona Lisa verräth. Endlich gehören die beiden ausdrucksvollen Mönchsbildnisse in der Akademie zu Florenz ohne Zweifel seiner ersten florentinischen Zeit an.

Neben allen diesen einfacheren Werken sollte Rafael nun noch vor seinem Abgange nach Rom auch im feierlich aufgebauten Altar-

bilde sich erproben. Nichts giebt eine so lebendige Vorstellung von seinem Verkehr mit Fra Bartolommeo als das grosse Altarbild der Galerie Pitti, welches unter dem Namen der „Madonna del Baldacchino“ bekannt ist. Nachdem der Künstler so oft die Schilderung einfachen Mutterglückes gegeben hatte, bot sich ihm hier ein Anlass wieder die Himmelskönigin thronend unter einem Hofstaat von Heiligen darzustellen. Er malte es im Auftrage der florentiner Familie Dei, liess es aber bei seiner Berufung nach Rom 1508 unfertig zurück, so dass das Bild erst nachträglich durch eine andre Hand vollendet wurde. Dazu kam in späterer Zeit noch eine Ueberarbeitung, welche die farbige Erscheinung geändert haben mag. Der erste Eindruck des Werkes erinnert weit mehr an Fra Bartolommeo als an Rafael und beweist, wie sehr der letztere damals sich gelegentlich der Kunstrichtung des Frate näherte. In dem grossartigen, feierlichen und doch rhythmisch belebten Aufbau, in den Gesichtstypen, den Geberden und dem Gewandwurf der Hauptgestalten ist Fra Bartolommeo's Einfluss unverkennbar. Die Madonna sitzt auf einem Throne, von dessen rundem Baldachin zwei schwebende Engel in schön geordneten Gewändern die Vorhänge emporheben. Zu den Seiten des Thrones stehen links Petrus und der h. Bernhard, rechts Augustinus und Jacobus. Die Art, wie Petrus ein Buch in der rechten Hand gegen den Oberschenkel stemmt und wie Augustinus mit der Hand nach der Madonna weist und dabei sich zum Beschauer wendet, erinnert durchaus an den Frate. Die Hand des Petrus mit dem Buche ist in umgekehrter Stellung in einer herrlichen Naturstudie von Andrea del Sarto in den Uffizien (Br. 386) genau wiederholt. Ganz köstlich und ächt rafaelisch sind die beiden nackten Engelknaben am Fusse des Thrones, welche in kindlichem Eifer, indem der jüngere den älteren umarmt und sich an seine Schulter lehnt, die Noten auf einem Spruchbande studiren. Die Madonna mit dem Kinde steht Fra Bartolommeo ebenso nahe wie Rafael, und sowohl sie wie der h. Augustinus erinnern im Gesichtstypus und dem süssen Ausdruck an Inspirationen Lionardo's, letztere sogar schon stark an die fast koketten Attitüden bei Correggio. So ist das Werk recht eigentlich der künstlerische Niederschlag der damaligen florentiner Eindrücke. Wie das Christuskind mit der einen Hand instinktiv die Brust der Mutter sucht, während die andere mit den Zehen des Füsschens spielt, das gehört zu den anmuthigsten, ächt rafaelischen Motiven. Das Kolorit des Bildes hat trotz der verschiedenen Hände, die man daran bemerkt, den durchsichtig klaren Goldton seiner

damaligen Arbeiten mit einem starken Anklang an Fra Bartolommeo. Auffallend ist, dass von den beiden fliegenden Engeln der links befindliche



Fig. 58. Erste Studie zur Grablegung, von Rafael. Louvre.

einer Figur in dem so viel später entstandenen Fresko der Sibyllen in Sta. Maria della Pace zu Rom nachgebildet erscheint, was auch für diesen Theil auf die Hand des nachträglich dazu berufenen Künstlers deutet.

Bewegte sich Rafael's Thätigkeit bis dahin fast ausschliesslich im lyrisch Idyllischen, so sollte der Abschluss seiner florentiner Zeit ihn nun auch auf dramatischem Gebiet erproben. Atalanta Baglioni, die in der Bluthochzeit von Perugia ihren ritterlichen Sohn verloren hatte, bestellte, als Rafael noch in Perugia weilte, für die Kirche S. Francesco daselbst eine Pietà, welche nun erst unter den Eindrücken der florentiner Zeit zur Ausführung kommen sollte. Kaum ein anderes Werk von Rafael lässt so viele Stadien der Entwicklung in einer Reihe von Entwürfen erkennen. Sein erster Gedanke war offenbar, das Werk im Anschluss an die damals noch in Perugia befindliche berühmte Composition seines Meisters (jetzt in der Galerie Pitti) zu gestalten. Die erste Form seines Entwurfs bietet eine Federzeichnung im Louvre (Br. 239); doch ist der Künstler auch hier weit entfernt von direkter Nachahmung. Schon dass er den Figurenreichthum der Composition beschränkt und aus den elf theilnehmenden Personen, welche dort den Leichnam Christi trauernd umgeben, deren sieben macht, deutet darauf hin. (Fig. 58.) Auch ist der Leichnam, der bei Perugino halb aufrecht auf einem vom Bahrtuch bedeckten Felsen liegt, hier ganz anders gewendet, so dass die Ruhe im Tode viel ergreifender zum Ausdruck kommt. Die Madonna hat den Kopf ihres Sohnes auf ihren Knieen gebettet, während eine der Freundinnen dem unteren Theil des Körpers auf ihrem Schoose ein weiches Auflager bereitet und mit dem linken Arme ihn umfasst, um ihn vor dem Herabgleiten zu schützen. Dabei blickt sie bekümmert zur Madonna auf, denn dieser sind, von der Erschütterung übermannt, die Sinne geschwunden, und ihre beiden Begleiterinnen fangen sie mitleidig in ihren Armen auf, während eine vierte jüngere Frau, hinter der Gruppe stehend, in sanfter Neigung den Schleier der Madonna zart zu lüften sucht. Weiter links steht der bärtige, durch einen Turban charakterisirte Nicodemus und drückt mit ausgebreiteten Händen seine Theilnahme aus. Diese Gruppe ist an Schönheit des Aufbaues und edler Abstufung der Empfindungen ein wahres Meisterwerk und geht, wenn auch in einzelnen Zügen mit dem Werke Perugino's verwandt, doch entschieden über dieselbe hinaus. Man kann nur die etwas zu gedrängte Anordnung der Madonnengruppe beanstanden. Rechts von dieser Gruppe steht isolirt die herrliche Figur des Johannes, der die Hände im tiefsten Kummer ringt und zum sanft geneigten lockigen Haupt emporhebt. Auch für diese Figur findet sich in Perugino's Composition ein Vorbild in der zu Häupten des Erlösers stehenden

Frau. Hinter ihm wird zur Hälfte der Kopf noch eines Zuschauenden sichtbar.

Rafael beruhigte sich bei dieser Anordnung noch nicht. Er schuf eine neue Composition, die uns in einem Blatte zu Oxford (Br. 20) vorliegt. Er gab hier (Fig. 59) dem todten Heiland eine noch em-



Fig. 59. Spätere Studie zur Grablegung, von Rafael. Oxford.

pfundenere Lage, indem der Körper, der deutlicher auf dem Schooss der Mutter aufruht, mit dem Kopf sich ganz zur Seite neigt. Die Madonna ist mehr nach links gewendet und die Theilnahme der beiden sie haltenden Frauen ist nachdrücklicher betont, die Gruppe selbst auch mehr nach links aufsteigend, weil die dort Knieende höher gerückt ist. Anstatt des bärtigen Mannes, den er hinüber zum Johannes geschoben hat, um die Lücke der Composition auszufüllen, ist an der

äussersten Linken eine sich theilnehmend niederbeugende Frau angebracht, die der rechts stehenden Gruppe ein Gegengewicht hält. Die andere Frau, welche den Unterkörper Christi auf dem Schoosse hält, umfasst ihn nicht mehr mit dem Arme, sondern giebt ihm mit ihrem vorgeschobenen linken Fuss einen festeren Halt und wendet dagegen den theilnahmvollen Blick auf die Madonna, indem sie ähnlich wie Johannes ihren Schmerz durch die gerungenen Hände ausspricht. Um dies Motiv von dem des Johannes zu unterscheiden, ist dieser ganz in sich versunken dargestellt und hebt die Hände bis zum Gesicht empor. Auch ist die Stellung des Lieblingsjüngers, die auf der pariser Zeichnung eine in der umbrischen Schule herkömmliche war, hier durch den stärker zur Seite gewendeten linken Fuss schärfer markirt. Da nun der Künstler obendrein die in der Mitte der ersten Gruppe stehende weibliche Figur, so schön sie auch war, unterdrückte, so gewann er für den gesammten Aufbau einen besseren Rhythmus, indem die Composition in der Mitte sich öffnete und einen Blick in die leicht angedeutete Landschaft frei liess, zu beiden Seiten aber von den stehenden Figuren wie von festen Pfeilern eingerahmt wurde.

Was Rafael bewogen haben mag, diese Composition völlig bei Seite zu stellen und statt der Trauer um den Leichnam vielmehr die Grablegung zu wählen, ist schwer zu sagen. Wahrscheinlich drängte es ihn, sich einmal in einer mehr dramatischen Auffassung zu versuchen, und es mögen auf diese Stimmung die beiden Schlachtkartone Lionardo's und Michelangelo's eingewirkt haben. Die direkte Anregung dazu gab ein Stich Mantegna's, der dasselbe Thema behandelt. Dass Rafael ihn studirt hat, erkennen wir aus zwei Handzeichnungen in der Akademie zu Venedig. Doch auch hier verfuhr der Künstler mit der ihm eigenen Selbständigkeit in der Umbildung. Es galt nun zu schildern, wie der Leichnam des Herrn von den trauernden Freunden im Beisein der Angehörigen zur Gruft getragen wird. Ein älterer Mann, rückwärts schreitend, hält mit dem Bahrtuch den Oberkörper Christi, dessen Kopf an seiner Brust liegt und dessen rechter Arm herabhängt, während die linke Hand von einer treuen Begleiterin sorglich gehalten wird. Die Anstrengung des Trägers geht bis zur äussersten Anspannung der Kräfte und steigert sich um so mehr, da es gilt, die Felsstufen zu dem Grabeingang hinaufzusteigen. Man sieht deutlich, wie der Fuss des rückwärts Schreitenden sich an dem Felsabsatz hinauf fühlt. Der andere Träger, ein kräftiger Jüngling, hat das Bahrtuch an den unteren Enden gefasst und legt sich mit dem

Oberkörper naturgemäss zurück, um der Wucht des vorwärts drängenden Schubes entgegen zu wirken und sich im Gleichgewicht zu erhalten.



Fig. 60. Grablegung, von Rafael. Galerie Borghese.

Ein wie zur Aushülfe nebenher schreitender Mann, Joseph von Arimathia und eine mit gerungenen Händen herbeieilende Magdalena schliessen diese Gruppe ab.

Eine zweite Gruppe bildet sich rechts um die ohnmächtig zusammenbrechende Mutter des Herrn, welche eine neben ihr stehende Frau sanft umfängt und in die Arme einer am Boden knieenden Begleiterin niedergleiten lässt. Eine dritte, die den Kopf der Madonna mit ihren Händen unterstützt, vollendet diese Gruppe. Mit grosser Feinheit hat der Künstler diese Episode durch die nach dem Leichnam des Herrn hinüberblickende Frau mit der Hauptgruppe in Verbindung gesetzt. Ausserdem bildet diese Gruppe mit der zu Häupten des Erlösers angeordneten sowohl in der Anordnung wie sogar in der Figurenzahl ein bewundernswürdig abgewogenes Gleichgewicht. Die dreieckige Oeffnung in der Mitte beider Gruppen gewährt einen Ausblick in die Frühlingslandschaft, in deren tröstlich klare Heiterkeit die erschütternde Scene versöhnend ausklingt. Mit der feinsten Berechnung hat Rafael dem stark ausgeprägten Moment physischer Anstrengung eine eben so reich abgestufte Schilderung der Seelenvorgänge gegenüber gestellt. Welche Mühe er sich gegeben hat, die Schwierigkeiten der Aufgabe zu lösen, sieht man besonders an einer prächtigen Federzeichnung der Oxforder Sammlung (Br. 21), in welcher er die Träger des Leichnams in nackten Figuren, so wie diesen selbst mit markigen Zügen hingeworfen hat, während eine andere Zeichnung in den Uffizien (Br. 508) die Hauptgruppe in bekleideten Figuren sorgfältig ausgeführt zeigt. Aber obwohl dieses Blatt behufs der Uebertragung auf die Tafel mit einem Netz überzogen ist, gab sich Rafael noch nicht zufrieden, sondern änderte nochmals die Composition, indem er die beiden Träger, den Jüngling und den älteren Mann, in ihren Stellungen vertauschte und die hinter Magdalena stehende, die Arme ausstreckende Frau fortliess. Dass dagegen die zu Oxford als „Tod des Adonis“ benannte Zeichnung keine Beziehung zur Composition der Grablegung hat, ist schon anderweitig erkannt worden. Wenn nach alledem das Bild doch nicht einen unmittelbar hinreissenden Eindruck macht, so trägt einerseits die darüber ergangene Verputzung die Schuld, denn trotz der fein abgewogenen Carnation und der kräftigen, doch lichten und warmen Färbung fehlt jenes feiner abgestufte Helldunkel, welches der perspektivischen Ausbildung der Gruppe zu entsprechen hätte. Auch ist eine nicht ganz verwischte Spur von den Mühen des Künstlers zu merken, welche den vollen, rückhaltlosen Genuss des Werkes hemmt. Und doch hat der kaum 24jährige Künstler hier eine Schöpfung hervorgebracht, die ihn ebenbürtig zu den ersten Meistern der Zeit gesellte und für die fernere Zukunft auf dem Gebiete dramatisch-

historischer Darstellung das Höchste erwarten liess. Wie bei der „schönen Gärtnerin“ und bei der Madonna Canigiani setzte er mit berechtigtem Selbstgefühl auch auf diese herrliche Tafel seinen Namen. Man liest: RAPHAEL VRBINAS. MDVII.

Das Bild blieb als ein allverehrtes Heiligthum an seinem ursprünglichen Ort in der Kirche S. Francesco, bis es 1608 trotz des Protestes der Behörden von Perugia durch die Mönche des Klosters an den Kardinal Borghese verschenkt wurde. Jetzt gehört es zu den grössten Schätzen des Palazzo Borghese in Rom. Als Predella malte Rafael grau in grau die drei Kardinaltugenden in Medaillons, in der Mitte die Liebe als Mutter mit drei Kindern, eine Gruppe von lebendigster Anmuth, rechts den Glauben mit dem Kelch und der Hostie, links die Hoffnung, betend mit gefalteten Händen. Jede dieser Figuren ist von zwei Engelknaben eingefasst. Diese Bilder sind in die Gemäldesammlung des Vatikan gelangt, nachdem sie mit der Haupttafel durch die Franzosen nach Paris entführt worden waren. Die Skizze zur Charitas sieht man in der Albertina (Br. 186). Die Bilder athmen das geistreichste Leben und die edelste Anmuth.

Rafael hatte das Werk in Florenz vorbereitet und dort den Karton gezeichnet; für die Ausführung der Tafel selbst begab er sich nach Perugia, von dort kehrte er nach Vollendung des Bildes ohne Zweifel nach Florenz zurück. Wir besitzen dafür mehrere Zeugnisse. Zunächst eine Zuschrift an den ihm befreundeten Maler Domenico de Paris Alfani in Perugia, welche sich auf der Zeichnung einer h. Familie, jetzt im Museum zu Lille, befindet. Domenico hatte sich einen Entwurf Rafael's zu einem Altarblatt erbeten. Indem Rafael ihm denselben schickt, bittet er ihn in einem Athem um die Liebeslieder des Riciardo, „die von jener Leidenschaft handeln, welche ihn einst auf einer Reise befallen hat“ und um die Uebersendung einer Predigt, woraus man mit Unrecht geschlossen hat, Rafael wolle nun, um sich auf seine römischen Arbeiten vorzubereiten, sich auf die Theologie werfen! Dann bittet er ihn, Madonna Atalanta zu ersuchen, ihm das Geld zu schicken. Die Zeilen sind aus Florenz datirt und mit 1508 bezeichnet. Das zweite Zeugniss besteht in einem Briefe, den er im April desselben Jahres, ebenfalls aus Florenz, an seinen Oheim Simone Ciarla richtete. Nachdem er seinem Schmerz über den Tod des Herzogs Guidobaldo Ausdruck gegeben, spricht er von einem Madonnenbilde der Präfektin, d. h. der Gemahlin des Francesco Maria della Rovere, den Herzog Guidobaldo zu seinem Nachfolger bestimmt hatte. Er wünscht sich

die Dame, auf deren Wohlwollen er vertraut, dadurch günstig zu stimmen. Sodann ist von andern in Aussicht stehenden Aufträgen die Rede, die ihm jemand für Frankreich versprochen habe. Endlich wünscht er von dem Präfekten einen Empfehlungsbrief an den Gonfaloniere von Florenz, durch welchen er den Auftrag „zu einer Malerei in einem gewissen Zimmer“ zu erhalten hofft. Ohne Zweifel ist ein Raum im Palazzo Vecchio gemeint, für welchen bekanntlich schon vorher durch Pietro Soderini Aufträge an Lionardo und Michelangelo ertheilt worden waren. Wir wissen, dass nichts aus dieser Sache wurde, denn bald darauf erhielt Rafael, wahrscheinlich durch Vermittlung des neuen Herzogs von Urbino und auf Empfehlung seines angesehenen Landsmannes Bramante, den Ruf an den Hof Julius II. nach Rom. Damit beginnt eine neue Epoche für Rafael und die italienische Kunst.

Sechstes Kapitel.

Rafael unter Julius II.

Wir haben schon gesehen, wie Julius II. gleich nach dem Antritt seiner Regierung Anstalten im grössten Stile traf, um Rom zum Mittelpunkte des künstlerischen Lebens zu machen. Für seine grossen Baupläne hatte er Bramante herbeigezogen, als Bildhauer war Michelangelo berufen worden; nun folgte, nach Vasari's glaubwürdigem Zeugniss durch Bramante empfohlen, für die Malerei der grösste Meister dieser Kunst, Rafael. Günstigeres und Entscheidenderes für seine Entwicklung war nicht zu denken. Was sein Schicksal bei längerem Weilen in Florenz gewesen wäre, kann uns die Lebensgeschichte Andrea del Sarto's lehren, der mit seiner reichen Begabung in den engen Kreis kirchlicher Kunst gebannt blieb. Rafael dagegen erlangte in Rom im Wetteifer mit Michelangelo, in der unmittelbaren Berührung mit den antiken Denkmälern, jene grosse Anschauung, jenen freien Idealstil, den nur eine Weltbühne wie Rom zu entwickeln vermochte. Bis dahin hatten dort im Vatikan und in den Kirchen florentinische und in letzter Zeit umbrische Künstler, darunter sein eigener Lehrer Perugino und sein Freund Pinturicchio, Wände und Decken mit den heiteren, farbenschimmernden und goldstrahlenden Fresken bedeckt, welche noch jetzt den ganzen Zauber der fröhlichen Frührenaissance athmen. Diese Kunst sollte nun durch die reiferen, edleren Schöpfungen Rafael's überflügelt werden.

Die erste sichere Spur von Rafael's Auftreten in Rom besitzen wir in einem Briefe, den er am 5. September 1508 von dort aus an Francesco Francia nach Bologna richtete. Er dankt darin dem von ihm hochverehrten Meister für das Selbstbildniss, das dieser ihm geschickt, indem er sagt: „Es ist ausnehmend schön und so lebendig, dass ich mitunter wirklich irre geführt werde, indem ich mich Euch selbst gegenüber zu befinden und Eure Worte zu hören glaube.“ Sodann bittet er ihn um Entschuldigung, dass er das seinige noch nicht geschickt habe, „welches ich, wie er hinzufügt, wegen meiner wich-

tigen und ununterbrochenen Beschäftigungen bis jetzt noch nicht eigenhändig habe machen können, wie unsere Verabredung lautete. Wohl hätte ich es Euch von einem meiner jungen Leute gemalt und von mir übergangen schicken können, allein das ziemt sich nicht; vielmehr würde sich das Gegentheil schicken, um zu zeigen, dass ich das Eurige nicht zu erreichen vermag. Habt daher gütige Nachsicht mit mir, denn Ihr werdet auch schon erprobt haben, was es heisst, seiner Freiheit beraubt sein und im Herrendienste stehen.“ Wir erkennen aus diesen Zeilen, dass der Künstler damals schon mit voller Anspannung seiner Kräfte und zwar mit Unterstützung von Gehülfen für den Papst arbeitete. Die grossen Aufträge, welche ihm zu Theil geworden waren, knüpften äusserlich an das, was andere Künstler schon vor ihm im Vatikan ausgeführt hatten. Es galt auch jetzt, die päpstlichen Gemächer mit Fresken zu schmücken. Aber eine ganz neue Gedanken- und Formenwelt sollte durch Rafael hier zum Ausdruck kommen, der gegenüber man begreift, dass Julius II. kurzweg herabschlagen und zerstören liess, was von älteren Arbeiten dem neuen Unternehmen im Wege stand. Nur Weniges von dem Früheren und darunter gerade Werke seines alten Meisters, vermochte Rafael's Pietät zu retten und mit seinen Schöpfungen zu verschmelzen.

Die unter dem Namen der „Stanzen Rafael's“ weltberühmten Räume bestehen aus einer Reihe von Gemächern, welche an die von Bramante erbauten Loggien im zweiten Stockwerk anstossen. Es sind drei Zimmer von etwa 20 zu 25 Fuss und ein grösserer Saal von gleicher Tiefe bei 50 Fuss Länge. Das zuerst in Angriff genommene Gemach ist das zweite in der Reihe und trägt den Namen Stanza della Segnatura, weil dort die päpstlichen Bullen unterzeichnet zu werden pflegten. In diesem Raume hat Rafael die gesammte geistige Anschauung seiner Zeit in einer Weise zur Erscheinung gebracht, wie es niemals vor- oder nachher einem andern Künstler gelungen ist. Auf den vier grossen, im Rundbogen geschlossenen Wänden stellte er die Mächte dar, welche nach der Anschauung seiner Zeit das geistige Leben beherrschen: die Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz. In den vier allegorischen Gestalten des Kreuzgewölbes gab er gleichsam die Ueberschriften zu den darunter befindlichen Bildern. Die Kunst hatte schon im Mittelalter wiederholt solche Gedankenschilderungen versucht; eins der berühmtesten Beispiele lernten wir in der Cappella de' Spagnuoli (I, S. 144) kennen. Aber dort sind die einzelnen Vertreter der Wissenschaften und Künste ohne innere Beziehung lose an

einander gereiht und ihre geistigen Richtungen nur äusserlich durch hinzugefügte allegorische Figuren angedeutet. Auch die Frührenaissance hatte ihrem Kultus des Genius häufig in bildnissartigen Gestalten Genüge gethan, und eine der vollständigsten derartigen Reihenfolgen hatte Rafael im Schloss von Urbino ohne Zweifel selbst kennen gelernt. Aber auch hier blieb alles vereinzelt ohne innere Beziehungen zu einander. Erst Rafael war es gegeben, eine ganze Welt von Gestalten, die durch ein gemeinsames geistiges Band verknüpft werden, in grossen zusammenfassenden Darstellungen zu vereinen, mit genialem Griff das geistig Gemeinsame zur Anschauung zu bringen und Alles in lebendige Beziehung zu einem Mittelpunkte zu setzen. So kommt ein dramatisches Element zur Geltung, das in dem reich gegliederten Ganzen den herrlichen architektonischen Aufbau durchdringt.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass der gedankliche Inhalt dieses grossen Cyklus dem Künstler gegeben wurde, und nicht minder, dass ihm für das Einzelne der Rath der Gelehrten und Theologen des Vatikans zur Seite stand. Alles das beeinträchtigt nicht im Geringsten die Selbständigkeit und den Werth seiner Erfindung, denn erst durch die höchste künstlerische Genialität vermochte das abstrakt Gedachte in Fleisch und Blut wirklicher Erscheinung überzugehen, sich in reine Schönheit zu verklären. Das erste Bild, welches die Reihe eröffnet und das nicht ganz zutreffend als „Disputà del Sagramento“ bezeichnet wird, ist der Theologie gewidmet (Fig. 61). Es enthält in der oberen Abtheilung nach mittelalterlichem Ausdruck die triumphirende Kirche, in Verehrung der Dreifaltigkeit versammelt, in dem unteren die noch auf Erden weilende streitende Kirche. Für letztere bildet der auf mehreren Stufen erhöhte Altar, welcher die Monstranz mit der geweihten Hostie trägt, den Mittelpunkt. Ihm zunächst auf der obersten Stufe sind die grossartigen Gestalten der vier Kirchenväter sitzend dargestellt. Links sieht man auf marmornem, schön geschmücktem Sessel den h. Gregor in der päpstlichen Tiara, ein offenes Buch mit der Linken auf das Knie stützend, während sein Buch über Hiob, mit der Ueberschrift „Liber moralium“ zu seinen Füssen liegt. Mit dem Ausdruck gläubiger Hingebung richtet sich der Blick seines markigen bartlosen Kopfes nach oben. Den wirksamsten Gegensatz mit ihm bildet der neben ihm sitzende Hieronymus, der mit beiden Händen die geöffnete Bibel vor sich auf den Knieen hält, in deren Inhalt er sich mit tiefsinnig geneigtem Kopfe versenkt. Der fast kahle Schädel des mächtigen Hauptes mit dem langen weissen Bart glüht

Zu Seite 260.

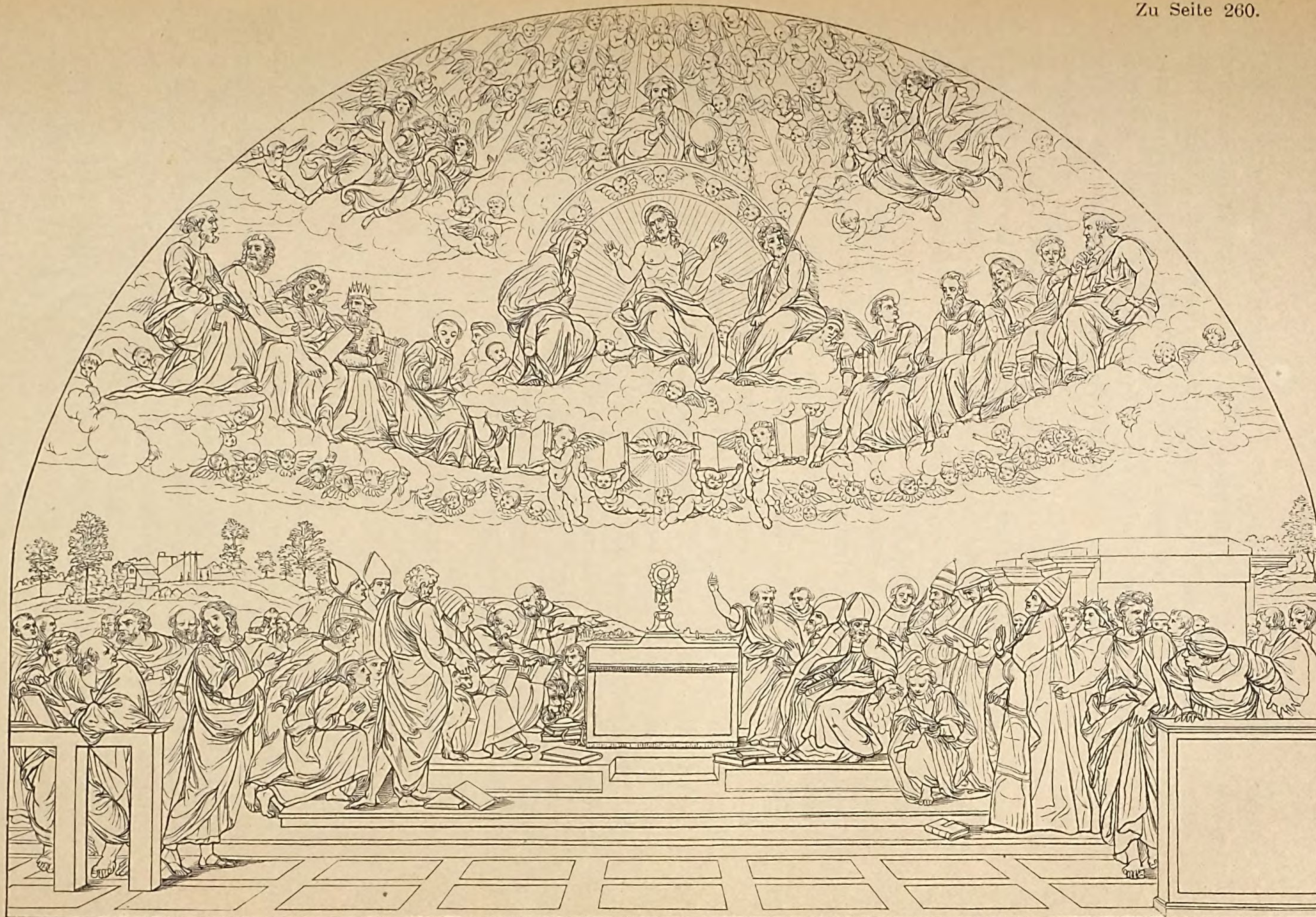


Fig. 61. Rafael's Disputà. Vatikan.

von dem Ausdruck gespannten Studiums. Zu seinen Füssen neben dem Löwen liegen zwei Bücher, in denen man die Uebersetzung der Bibel und seine Briefe zu erkennen hat. Eine ehrwürdige Priestergestalt, vielleicht der h. Bernhard, weist mit beiden ausgestreckten Händen auf die Monstranz hin und wendet sich zu dem Brütenden, als wolle er sagen: Lass das Grübeln und Forschen, hier ist das wahre Heil.

Auf der andern Seite des Altars sieht man den h. Ambrosius im bischöflichen Gewande, der mit dem Ausdruck entzückten Staunens gen Himmel blickt, als ob er, von den Chören der Seeligen ergriffen, eben die Inspiration zu seinem berühmten Lobgesang empfinge. Neben ihm sitzt die grossartige Gestalt des von ihm bekehrten h. Augustinus, der sich mit lebhafter Geberde gegen einen zu seinen Füssen knieenden Jüngling wendet, welcher eifrig die von dem Heiligen diktirten Worte niederschreibt. Gegen den Altar hin wird diese Gruppe ebenfalls durch eine imposante Priestergestalt abgeschlossen, die mit erhobener Rechten nach oben deutet und einen prächtigen Gegensatz zu der gegenüber befindlichen Figur bildet. Man glaubt in ihm Petrus Lombardus, den Begründer der scholastischen Theologie, zu erkennen. Schon in diesen Gruppen ist der Reichthum der Charakteristik und die Fülle des Lebens, welche die Strenge des symmetrischen Aufbaues in freie Schönheit auflöst, bewundernswerth. Hinter dem sitzenden Schreiber sieht man den in einem Buche lesenden h. Bonaventura im Kardinalkostüm und neben diesem den Papst Anaklet mit der Palme des Märtyrers, sodann neben diesem einen Mönch, der diese mittlere Gruppe abschliesst.

Alle diese Figuren sitzen und stehen auf der obersten und mittleren Altarstufe. Nun folgt eine weiter unten im Vordergrund angebrachte Gruppe, als deren Führer gleichsam die mächtige Gestalt Innocenz des Dritten mit der päpstlichen Tiara und der prachtvollen Dalmatica hervorragt. Im Profil dargestellt mit vortretendem linken Fusse bildet er einen Hauptpfeiler der Composition und gliedert dieselbe in nachdrücklicher Weise. Der energische Profilkopf blickt aufwärts nach der Monstranz, und die rechte Hand begleitet ausdrucksvoll die Bewegung, während er mit der Linken ein Buch, in welchem wir seine Schrift über die h. Messe erkennen, gegen den Schenkel stemmt. Den Hintergrund füllt eine Anzahl andächtiger Laien, unter welchen man das lorbeergekrönte Haupt Dante's und weiter zurück den energischen Kopf Savonarola's erkennt. Ganz im Vordergrunde

steht ein bärtiger, in reiche antike Gewänder gekleideter Mann, der einen neugierig über die vorn das Bild abschliessende Brustwehr sich vorbeugenden jungen Mann auf den neben dem h. Augustinus knieenden, eifrig schreibenden Jüngling hinweist. So sind die einzelnen Glieder der Composition geistvoll miteinander verknüpft, die Massen lösen sich zu freiem mannichfaltigem Leben in rhythmischer Bewegung.

Wenden wir uns nun zur linken Seite, so hat der Künstler hier wieder in ganz anderer Weise die Gruppen accentuirt. Denn auf der zweiten Altarstufe, dem drüben knieenden Jüngling entsprechend, schreitet, dem Beschauer den Rücken zukehrend, eine herrliche Mannesgestalt im antiken Philosophenmantel zum Altare hin. Es ist, als wolle er seine eigenen in den zu seinen Füssen liegenden Büchern verzeichneten Lehren aufgeben, um sich überzeugungsvoll dem wahren Heile zuzuwenden. Mit seiner edlen Gelassenheit contrastirt auf's Schönste die leidenschaftliche Hingebung dreier Jünglinge neben ihm, welche knieend und sich herandrängend mit dem Ausdruck inniger Ergriffenheit das Geheimniss der Eucharistie anbeten. Die zwei prächtigen Bischofsgestalten, welche mit der Miene ruhiger Ueberzeugung hinter ihnen stehen, schliessen die Gruppe ab. Man muss auch hier das Ganze wieder mit dem Gegenüber vergleichen, um das schöne Gleichgewicht der Massen und die freie Mannichfaltigkeit ihrer Gliederung zu bewundern. Während sich hier der Blick in den Hintergrund öffnet, wo mehrere Personen, darunter ein Bischof und ein Mönch sich eifrig unterreden, folgt nun im Vordergrunde als zweiter Hauptpfeiler der Composition der herrliche, blondlockige Jüngling, der mit sanfter Wendung nach dem Altare hinzeigt und sich dorthin in Bewegung setzt, während ein auf eine Pfeilerbrüstung sich stützender Gelehrter mit energisch individuellem Kahlkopf ihn vergeblich auf eine Stelle in seinem geöffneten Buche aufmerksam zu machen sucht. Andere dagegen wenden sich neugierig voller Spannung den Ausführungen desselben zu. Man braucht in dieser ausdrucksvollen Figur nicht gerade einen Irrlehrer zu erkennen; es genügt, ihn als Vertreter irdischer Gelehrsamkeit aufzufassen, welcher die von der Kirche gehütete und in der Monstranz versinnlichte Lehre gegenüber gestellt wird. Links im Hintergrunde hat Rafael dem edlen Fra Angelico durch Aufnahme in den Kreis der frommen Gemeinde seine Huldigung dargebracht. Wie das Gesetz rhythmisch bewegter Mannichfaltigkeit das Ganze durchdringt, erkennt man auch daraus, dass links eine liebliche Hügellandschaft, auf deren Höhe man eine Kirche erbauen sieht, rechts der mächtige Sockel eines

angefangenen Bauwerks, neben welchem sich die Landschaft fortsetzt, die Composition abschliesst.

Bildet das Ganze dieser untern Theile eine sanft gegen die Mitte aufwärts geschwungene Curve, deren Mittelpunkt der Altar mit der Monstranz, so erhebt sich nun unser Auge zu den oberen Regionen, wo im Gegensatz dazu in einem sanften, mit seinen Flügeln aufsteigenden Bogen der feierliche Reigen der verklärten Gestalten erscheint, welche die triumphirende Kirche repräsentiren. Hier empfindet das Auge vor Allem, ehe es noch auf das Einzelne eingeht, das wohlthuende Walten der festen perspektivischen Gesetze, welche bei aller Freiheit des Einzelnen dies unvergleichliche Werk so wunderbar beherrschen. Ueber dem Ganzen aber öffnet sich mit goldenen Strahlen die Herrlichkeit des Himmels, von duftigen Engelchören erfüllt, als deren Reigenführer jederseits drei herrliche schwebende Engel in köstlichen, weit flatternden Gewändern einen letzten und obersten Kreis bezeichnen. Den Mittelpunkt der oberen Abtheilung bildet der auf Wolken in einem kreisförmigen Nimbus thronende Christus, der in den aufgehobenen Händen seine Wundmale zeigt. Das sanfte Antlitz strahlt von himmlischer Schönheit, ein in grossen Massen herabfliessender Mantel, der den Oberkörper frei lässt, verhüllt den linken Oberarm und die unteren Theile des Körpers. Ueber ihm erscheint, die Weltkugel in der Linken haltend, das bärtige Haupt mit dem alterthümlichen viereckigen Nimbus umrahmt, die Halbfigur Gottvaters; unter Christus schwebt in einer Aureole die Taube des heiligen Geistes herab. Vier köstliche Engelknaben mit den Büchern der Evangelien umgeben sie.

Zur Rechten Christi sitzt die Mutter des Herrn, mit der Geberde inniger Anbetung die Arme über der Brust kreuzend, das schöne Antlitz zu ihm erhebend, zur Linken Johannes der Täufer, in der einen Hand das Kreuz, mit der andern auf den Erlöser hinweisend. Auf einer etwas niedrigeren Wolkenschicht, die von einem Chor geflügelter Cherubim getragen wird, thronen jederseits sechs Heilige, Patriarchen, Propheten und Märtyrer, als Repräsentanten der Gemeinde der triumphirenden Kirche. In tiefsinniger Anordnung sind diese Gestalten auf beiden Seiten einander paarweise entsprechend. Auf dem linken Flügel beginnt die Reihe mit dem Apostelfürsten Petrus, der die Schlüssel seines Amtes in Händen hält; neben ihm sieht man die fast nackte Gestalt Adams, der in köstlicher Leichtigkeit das übergeschlagene rechte Knie mit den Händen umspannt. Auf ihn folgt Johannes der Evangelist, ganz vertieft in das Niederschreiben der göttlichen Offenbarungen;

dann König David, der begeistert in die Harfe greift; weiter Stephanus als Anführer der Märtyrer und zuletzt eine halb in Wolken verhüllte Gestalt, vielleicht der Prophet Jeremias. Auf der andern Seite beginnt auf dem äussersten Flügel Paulus mit Schwert und Buch, neben ihm Abraham mit dem Opfermesser; dann folgt der Apostel Jakobus, Moses mit den Gesetzestafeln, der Märtyrer Laurentius und zuletzt eine Kriegergestalt, die vielleicht als Josua oder Judas Maccabäus zu deuten ist. Auch hier bewundern wir den Adel und die Mannichfaltigkeit in den Charakteren, die Schönheit der Bewegungen, den Reichthum edelster Gewandmotive. Rafael hat zu reifer Schönheit entwickelt, was im Fresko von S. Severo als Keim vorhanden war, und was in der ersten Anlage auf Fra Bartolommeo und weiterhin auf Ghirlandajo zurückzuführen ist. In dem feierlichen Aufbau und manchen Motiven der Bewegungen, der Gewänder und dem Ausdruck der Köpfe erkennen wir Anklänge an Fra Bartolommeo, aber zu voller Selbständigkeit und zur höchsten Freiheit und Schönheit entwickelt. Unvergleichlich wirkt namentlich die feierliche Ruhe, die glückselige Gewissheit himmlischer Freude in der oberen Abtheilung im Gegensatz zu der noch von Zweifel, Kampf und Unruhe erfüllten untern Region. Endlich ist das Ganze von einer Macht der Charakteristik, die ganz in strahlende Schönheit getaucht ist, dass das Auge nicht satt wird zu schauen und zu bewundern. Und diese Schönheit ist keine abstrakte, sondern sie empfängt ihr eigenthümliches Merkmal durch den edlen Hauch christlicher Empfindung. Hier lebt noch einmal die tiefe umbrische Gefühlsseligkeit in Rafael auf und befähigt ihn an der Schwelle einer neuen Zeit, die das christliche Ideal in ein heidnisches aufzulösen im Begriff stand, die kirchlich mittelalterliche Anschauung in einem höchsten Meisterwerke der Kunst zu verklären und über das Ganze zugleich einen Hauch antiker Herrlichkeit auszugiessen. Es ist ein ambrosianischer Lobgesang in Farben, der die ganze Tiefe und Reinheit der Seele Rafael's verkündet. Das grosse Werk strahlt in einem klaren goldigen Farbentone, der noch an die florentiner Arbeiten des Meisters erinnert. Bewundernswürdig erscheint, wie er bei der grössten Sorgfalt in Behandlung des Einzelnen, die sich selbst in Schraffirungen mit dem Pinsel al secco kund giebt, doch die bei so ausgedehnten Freskobildern überaus schwierige Harmonie und Kraft der Gesammtwirkuug erreicht und festgehalten hat.

Zu keinem Werke Rafael's besitzen wir eine solche Menge von Studien und Entwürfen; grösstentheils sind wir durch dieselben in

Stand gesetzt, das erste Keimen, das allmähliche Reifen und Wachsen seiner Composition zu verfolgen. Besonders betreffen diese Blätter die untere Gruppe der linken Seite, die er mit grösster Gewissenhaftigkeit durchgebildet hat. Der früheste von allen Entwürfen ist wahrscheinlich die in der Windsorsammlung enthaltene Sepiazeichnung (No. 10). Sie giebt die linke Hälfte des Bildes und zeigt neben einzelnen Motiven, welche später in das Bild mit aufgenommen wurden, wie oben die anbetende Madonna, unten die herandrängenden Jünglinge und den Hieronymus dazwischen auf der mittleren Wolkenschicht, die ersten Keime der nachmals so herrlichen Heiligenreihe, daneben ebenso viele Motive, die er später verworfen hat. Am merkwürdigsten ist, dass er die Darstellung mit einem hohen offenen Portikus auf Säulen und Pfeilern einfassen wollte. Auf das Gebälk desselben stellte er ganz vorn zwei Engel, welche an Schnüren das an die vordere Säule gebundene päpstliche Wappen halten. In die Oeffnung der Halle stellte er sodann eine weibliche Figur mit wehendem Mantel, deren Hauptmotiv er später in dem schönen blondlockigen Jüngling festgehalten hat.

Das Erste in der Weiterbildung der Idee war offenbar die Beseitigung des coulissenartigen Portikus, wodurch die Darstellung ohne Frage das unbegrenzt Freie und Weite erhalten hat, welches sie auszeichnet. Ein Blatt in Oxford enthält dagegen die Darstellung der himmlischen Region in einer bereits weiter entwickelten Form, die sich indess noch an jenen ersten Entwurf anlehnt. Auf beiden Blättern erscheinen neben der Madonna zwei Heilige, so dass anfänglich offenbar eine Anordnung von zwei Reihenfolgen beabsichtigt war. Man sieht, wie erst allmählich sich die spätere, ungleich schöner gegliederte Anordnung entwickelte. Ungleich weiter durchgebildet erscheint die untere Partie der linken Seite auf einer Federzeichnung im Louvre (Br. 279), der dann die herrliche Nacktstudie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt unmittelbar folgt. Hier sind als die wesentlichen Hauptpunkte die beiden sitzenden Kirchenväter und unmittelbar neben ihnen die Gruppe der drei herandrängenden Jünglinge, endlich im Vordergrunde vier stehende, lebhaft bewegte Gestalten zu beachten. Den bedeutendsten Fortschritt bildet sodann die Sepiazeichnung der Albertina (Br. 173), welche schon in früheren Zeiten häufig kopirt wurde (Ambrosiana 126. Uffizien 498). Hier begegnet uns zuerst das grossartige Motiv der zwischen den Kirchenvätern und den folgenden Gruppen eingeschobenen Mannesgestalt, und ebenso der auf die Gruppe der Knieenden folgende Jüngling. Damit waren die beiden Hauptpfeiler

der Composition endgültig festgestellt, denen sich dann leicht alles Andere fügen mochte. Nachdem so das Ganze gesichert war (denn ohne Frage gab es für die rechte Seite des Bildes ähnliche Entwürfe, die uns nur nicht erhalten sind), wurden die Einzelheiten ebenso sorgfältig nach der Natur studirt. Wir zählen im Ganzen 24 noch vorhandene Studienblätter zur Disputà, welche den einzelnen Gestalten, Köpfen, Händen und Füssen, sowie Gewändern gewidmet sind. Wir blicken in das rastloseste, von göttlichem Schaffensdrang erfüllte Arbeiten des Künstlers hinein. Zugleich aber lässt er uns ahnungslos ein süsses Liebesgeheimniss errathen, das ihn um jene Zeit beseeligt haben muss, denn nicht weniger als fünf glühende Sonette hat er auf einzelne Studienblätter hingeworfen.

Bewegte sich in der Disputà Rafael auf dem Boden mittelalterlich kirchlicher Anschauung, so führt er uns in dem zweiten, der Poesie gewidmeten Wandbilde auf die sonnigen Höhen der Renaissancezeit. Der Parnass, wie dies Bild mit Recht genannt wird, erhielt seinen Platz an einer der durch ein Fenster durchbrochenen Aussenwände des Zimmers. Diese scheinbare Ungunst des Raumes wusste Rafael mit hoher Genialität so geschickt für die Composition zu verwerthen, dass jeder Zwang vergessen ist und Alles sich völlig frei gestaltet zu haben scheint (Fig. 62). Wir sehen in der Mitte die Höhe des Helicon, von welchem die Hippokrene herabrauscht. Auf wonnigem Rasensitze unter schlanken Lorbeerbäumen, von der Schaar der Musen umgeben, thront die Gestalt des sangeskundigen Gottes. Ein rother, auf den Schooss herabgesunkener Mantel lässt die edlen Formen des jugendlichen Körpers fast unverhüllt schauen. In naiver künstlerischer Freiheit hat Rafael ihm statt der antiken Lyra die moderne Geige gegeben und dadurch für die Gestalt eine schwungvollere Bewegung gewonnen. Neben ihm haben zwei von den Musen Platz genommen, die eine hält eine mächtige Tuba, die sie gegen den Schenkel stemmt; die andere, welche sich mit der Rechten auf den Rasen stützt und sich gegen Apoll wendet, um seinen Tönen zu lauschen, hat im einen Arm eine Lyra. Wir haben in ihr wohl die Erato, in jener die Klio zu erkennen. Hinter Erato schliessen vier stehende Schwestern, darunter eine mit der Maske der Komödie, also Thalia, die Mittelgruppe ab. Die grossartigste unter ihnen wendet dem Beschauer den Rücken zu und zeigt den prachtvollen Faltenwurf ihrer Gewänder. Auf der andern Seite waren nur noch drei Musen unterzubringen, von denen zwei sich innig an einander anschmiegen und schwärmerisch träumend den süssen Tönen

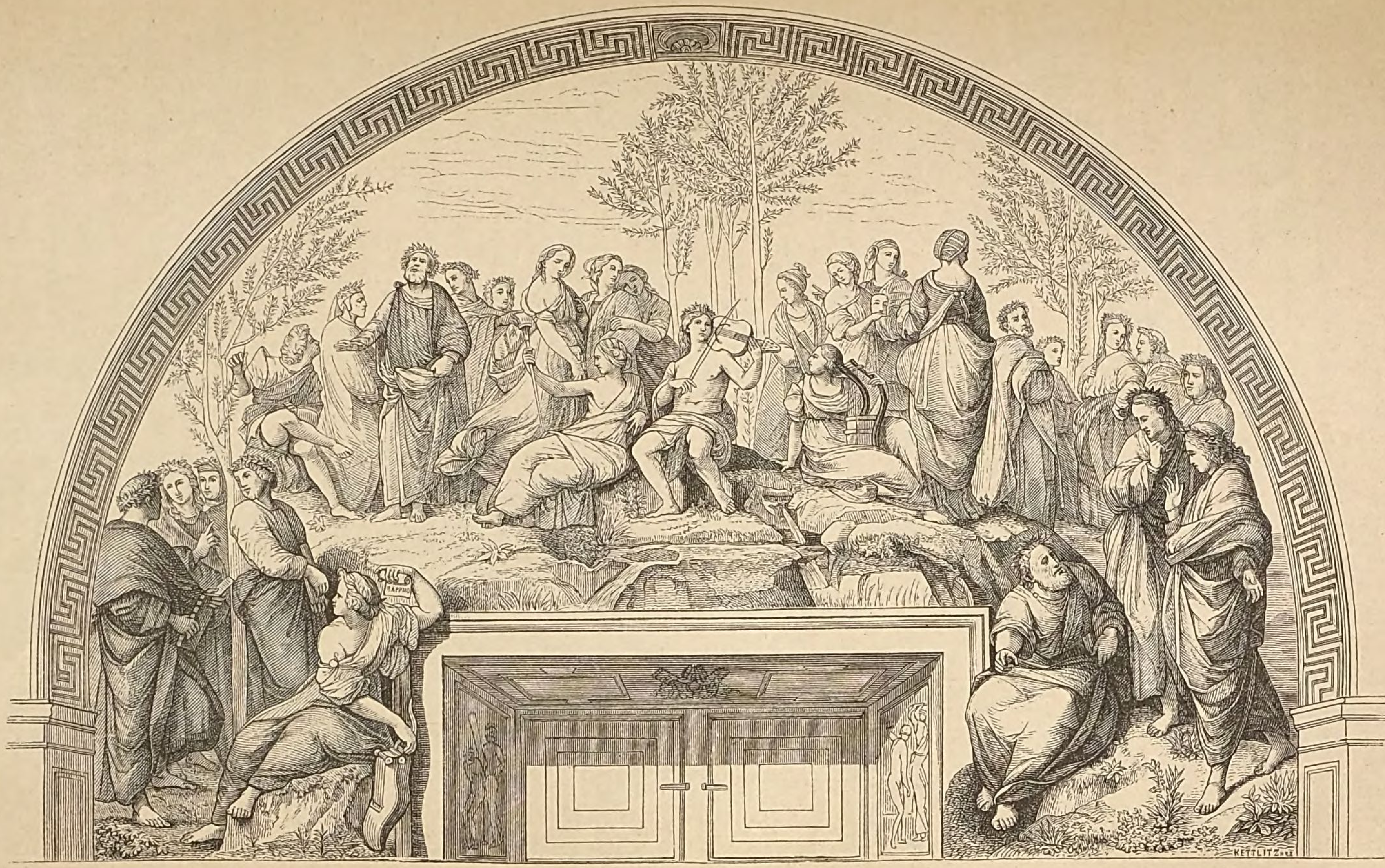


Fig. 62. Rafael's Parnass. Vatikan.

lauschen, während die dritte, schwungvoll bewegt, von der Macht der Töne herbeigezogen, eben heranschreitet. Die Maske in ihrer Hand scheint auf Melpomene zu deuten. Unvergleichlich hat Rafael schon in diesen Gestalten mit psychologischer Feinheit die verschiedenen Stimmungen von feuriger Ergriffenheit bis zu schwärmerischem Versunkensein geschildert. Um aber auch hier die architektonische Symmetrie in freies Leben aufzulösen, fügt er die herrliche Gestalt des blinden Sängers Homer hinzu, der mit feierlich gehobenem Gestus den rhythmischen Fall seiner Worte begleitet. Ihm lauschen Dante und Virgil und mit noch erregterer Spannung ein begeisterter Jüngling, der mit übergeschlagenen Knieen auf dem Felsen Platz genommen hat, um die Worte des Sängers aufzuzeichnen.

Mit grossem Geschick hat Rafael neben dem Fenster eine tiefere Felsterrasse angeordnet, auf welcher im Vordergrunde die herrliche Gestalt der Sappho mit Lyra und Schriftrolle Platz genommen hat. Sie wendet sich zu einer prachtvollen Gruppe von vier lorbeergekrönten Dichtern, die in lebhafter Erörterung beisammen stehen. Man erkennt unter ihnen Petrarca, während die übrigen nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen sind. Auf der anderen Fensterseite entspricht der Sappho die ebenfalls sitzende Gestalt des ehrwürdigen Pindar, der mit dem zu ihm heranschreitenden Horaz ein erregtes Gespräch beginnt, während ein dritter hinter ihnen stehender Dichter den Zeigefinger nachsinnend an die Lippen legt. Noch weitere fünf lorbeergeschmückte Gestalten füllen hier den Hintergrund, die nicht mit Bestimmtheit festzustellen sind. Wahrscheinlich schwebte Rafael eine Stelle im vierten Gesang von Petrarca's Triumph Amors vor, wo freilich noch manche antike Dichter genannt werden. Welche er davon ausgewählt und welche gleichzeitigen Dichter er etwa hinzugefügt hat, wissen wir nicht. So ist das Ganze das köstlichste Bild erhöhter Daseinslust, edlen Lebensgenusses auf den sonnigen Höhen der Renaissancebildung, würdevoll und anmuthig zugleich, strahlend in rein menschlicher Schönheit, eine der feinsten Blüthen des italienischen Humanismus. Auch zu diesem Werke hat sich eine Reihe von Studienblättern erhalten. Der erste Entwurf nach dem Nackten gezeichnet, befindet sich in einer Kopie zu Oxford (Br. 30); eine prächtige nackte Studie zum Apoll (der Arm mit der Geige wiederholt) in der Sammlung zu Lille (Br. 93), zu den beiden sitzenden Musen in der Albertina (Br. 169, 170), zum Dante ebendort eine treffliche Federzeichnung (Br. 182), zur Melpomene in Oxford, zu den Köpfen Homer's, Virgil's und Dante's in Windsor (Nr. 6).

Unter dem Parnass malte Rafael grau in grau zwei Darstellungen, in welchen die Werthschätzung der Poesie gleichsam historisch bezeugt wird: Alexander der Grosse lässt die Gedichte Homer's in das Grab des Achill legen; Kaiser Augustus hindert die Verbrennung von Virgil's Aeneis: Compositionen von lebendiger Schönheit.

Noch tiefer dringt Rafael in dem folgenden grossen Wandgemälde, das unter dem Namen der Schule von Athen die Philosophie darzustellen hat, in den Geist des klassischen Alterthums ein (Fig. 63). Was die Anschauung der Renaissancezeit über Bedeutung und Zusammenhang der antiken Philosophie dachte, hat er in diesem herrlichen Gemälde verkörpert. Kaum lässt sich ein Stoff denken, der sich spröder gegen die künstlerische Darstellung verhielte, als die wissenschaftliche Forschung, vollends wo es sich um etwas so Abstraktes, wie die Philosophie handelt. Aber die gestaltende Kraft Rafael's war so gross, dass er nicht den geringsten Rest trockner Abstraktion zurückliess, vielmehr alles in höchste Schönheit lebensvoller Charakteristik, in freies Zusammensein grossartiger Gestalten umbildete. Und während in der Disputà der Himmel mit seinen göttlichen Geheimnissen sich vor uns aufthut, während im Parnass wir das wonnige Weilen auf lorbeerbeschatteter Waldhöhe geniessen, laden uns hier die majestätischen Hallen eines herrlichen Kuppelbaues der Renaissance zum Verweilen ein. Nicht mehr wie im Mittelalter und in der Disputà weist Alles in eine transcendente Welt hinüber, sondern die glänzenden Gestalten haben sich zu festem Wandeln und ruhigem Weilen in einem Raume zusammengefunden, in welchem die edelste Kunst mit ihren Formen die holden Schranken des Erdendaseins umspielt. Diese hohen weiten Tonnengewölbe mit ihren Cassetten, unterbrochen durch einen mächtigen Kuppelraum, aus welchem Ströme von Licht sich ergiessen, ausmündend auf eine grossartige Vorhalle, die wie der Tempel selbst mit plastischen Werken geschmückt ist, sie geben ein Bild von dem höchsten Ideal der damaligen Architektur, wie es sich zu gleicher Zeit in Bramante's Entwürfen für St. Peter zu gestalten begann. Es ist der Tempel der Weisheit, der seine Hallen vor uns aufthut. Zwischen den dorischen Pilastern, welche seine Wände gliedern, sind Statuen in Nischen aufgestellt; man erkennt in der vorderen Halle Minerva und Apollo und unter ihnen Reliefs, welche den Menschen im Kampfe mit niederen Leidenschaften zeigen, so namentlich unter Apollo eine wild bewegte Kampfscene, und weiter unten einen Satyr, der eine Nymphe raubt.



Fig. 63. Rafael's Schule von Athen. Vatikan.

Die Menge von Gestalten, welche wie ein Areopag erlauchter Geister diese Hallen füllen, hat den Scharfsinn der Erklärung herausgefordert und die mannichfachsten Deutungen gefunden. Wir dürfen aber nicht aus unserer heutigen Erkenntniss der griechischen Philosophie die Erklärung versuchen, müssen dieselbe vielmehr aus den Anschauungen der Renaissance-Epoche ableiten. Die Schriften des Marsilius Ficinus sind dafür als die wichtigste Quelle zu betrachten. Aber auch so dürfen wir nicht annehmen, Alles im Sinne jener Zeit genau bezeichnen zu können. Am wichtigsten ist, dass über die Hauptsachen kein Zweifel aufkommen kann. Wir erblicken in der Mitte der oberen Halle, zu welcher mehrere Stufen hinaufführen, die Häupter der griechischen Philosophie, Plato und Aristoteles, von einem Kreise ehrfurchtsvoll lauschender Jünglinge, Männer und Greise umringt. In feierlicher Spannung folgt Alles den Reden der beiden Häupter, welche zu disputiren scheinen. Aristoteles, eine edle Mannesgestalt in der Vollkraft der Jahre, die schlanke Gestalt in einen reich drapirten Mantel gehüllt, hält mit der Linken seine Ethik gegen den Schenkel gestützt und weist mit der Rechten gebieterisch auf die Welt der Erscheinungen. Mit welch geistreicher Prägnanz ist dadurch jene Philosophie bezeichnet, welche von der Beobachtung des Einzelnen ausgeht und durch Induction zu den Gesetzen des Weltalls aufzusteigen sucht! Im Gegensatze zu ihm weist die ehrwürdige Greisengestalt Platons, der in der Linken seinen Timaeus hält, wie feierlich betheuernd nach oben, hinauf zu Gott, zu dem Quell alles Seins, wo er die unsterblichen Ideen erkennt, aus welchen seine Philosophie Alles ableitet. Nie sind die beiden grossen geistigen Prinzipien, welche alles Erkennen beherrschen, in so überzeugender Weise von der höchsten Kunst verkörpert worden wie hier.

Neben dieser Alles beherrschenden Mittelgruppe des Bildes sieht man auf derselben obersten Stufe zur Linken eine Gruppe, in welcher der an seinem Kahlkopf und seiner Stumpfnase leicht zu erkennende Sokrates als Lehrer lebhaft demonstrirend den Mittelpunkt bildet. Um ihn schaaren sich allerlei Leute, schöne Jünglinge, darunter die Heldengestalt des Alcibiades im Panzer und Helm, und einfache Männer aus dem Volke. Ein Alter links winkt Mehreren, die von der Seite heraneilen, darunter ein Jüngling mit einem Arm voll Schriften, lebhaft zu. Auf der rechten Seite sind mehr vereinzelte Gestalten angebracht, jede derselben aber von hoher malerischer Schönheit. Da sehen wir zunächst an einen Pfeiler gelehnt mit übergeschlagenen Beinen und in dieser unbequemen Stellung emsig schreibend einen Jüngling, und

neben diesem einen von faltenreichem Mantel umhüllten Mann sich an denselben Pilaster stützen und dem Schreibenden über die Schulter schauen. Gleich daneben einen würdigen Alten, ebenfalls in einen Mantel gehüllt und wie in stille Betrachtung für sich selbst verloren. Eine andere Greisengestalt tastet sich an einem Stabe mühsam vorwärts, während ein Jüngling sich in Hast entfernt. Haben wir drüben die Dialektiker erkannt, so sind hier wahrscheinlich die Physiker gemeint; doch fehlt es an aller näheren Bestimmtheit der Charakteristik.

Auf dieser Seite vermitteln nun zwei der eindrucksvollsten Gestalten die Verbindung der Hauptgruppen mit denen des Vordergrundes, denn ein schöner Jüngling, den wir nur vom Rücken sehen, steigt die Stufen hinauf als ein Wahrheitsuchender, der von einem älteren Manne auf die beiden grossen Philosophen hingewiesen wird. Der Jüngling aber zeigt im Hinaufschreiten mit einer an Geringschätzung streifenden Geberde auf die originelle Gestalt des Cynikers Diogenes hin, der fast nackt nur mit seinem Becher zur Seite sich isolirt auf den Stufen gelagert hat und ganz in das Lesen einer Schrift vertieft ist. Man greift gewiss nicht fehl, wenn man in dem reich geschmückten, die Stufen hinaufsteigenden Jüngling den Epikuräer Aristipp vermuthet.

Es bleiben nun noch die beiden grossen Gruppen des Vordergrundes zu betrachten. In ihnen hat Rafael jene andern Wissenschaften dargestellt, welche nach der Anschauung seiner Zeit die Vorstufen der Philosophie bilden: Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. In der ungemein lebensvollen Gruppe zur Rechten erblicken wir als Mittelpunkt den Archimedes, welchem Rafael den Kopf Bramante's gegeben hat. Sich stark herabbeugend und den Mantel mit der einen Hand zusammenfassend, sucht er mit ausgespanntem Zirkel auf einer am Boden liegenden Tafel mehreren Jünglingen eine geometrische Figur zu erklären. Der ganz vorn knieende folgt mit gespannter Aufmerksamkeit den Linien; der sich auf ihn stützende etwas weiter zurückstehende zeigt durch den Ausdruck des Gesichtes und den begleitenden Gestus der linken Hand, dass ihm in diesem Augenblick das Verständniss aufgegangen ist. Wieder ein anderer, ebenfalls am Boden knieend, wendet sich rückwärts zu einem vierten, der noch ohne Zeichen des Verständnisses sich wie fragend vorbeugt, um diesem mit bezeichnender Handbewegung anzudeuten um was es sich handelt. Wahrer und schlagender lassen sich die verschiedenen Stufen des Aufmerkens und Begreifens nicht darstellen, Rafael zeigt sich hier wieder als einen der grössten Meister psychologischer Charakteristik. Einen herrlichen Gegen-

satz zu dieser Gruppe bilden die beiden königlichen Männer, die daneben stehen: Ptolomäus mit der Krone auf dem Haupt, in prachtvollem Mantel, im Heranschreiten dem Beschauer den Rücken zuwendend, in der Hand die Himmelskugel. In den beiden Gestalten, denen er das Gesicht zuwendet, hat Rafael sich selbst und seinen Lehrer Perugino verewigt. Der würdige Greis, ebenfalls mit einem Globus in der Hand, wird dann Zoroaster sein.

Nicht minder ausdrucksvoll und noch reicher ist die Gruppe der linken Seite. Hier sehen wir die wuchtige Gestalt des Pythagoras sitzen und seine Weisheit eifrig in ein Buch eintragen, während ein schöner Knabe ihm eine Tafel vorhält, auf welcher die musikalischen Hauptintervalle in griechischen Bezeichnungen zu lesen sind. Ausserdem liest man darauf die ersten vier Zahlzeichen und die durch Addition derselben entstehende, nach der Lehre der Alten vollkommenste aller Zahlen X. Arithmetik und Musik ist also als der Gegenstand dieser Gruppe bezeichnet. Dem Schreibenden blickt ein am Boden knieender älterer Mann mit allem Eifer über die Schulter, der ebenfalls sein Schreibmaterial bereit hält. Ein dritter, der von der andern Seite aufmerksam naht, wird durch den Turban wahrscheinlich als Averroes bezeichnet, um den Antheil der Araber an diesen Studien anzudeuten. Von dieser Gruppe löst sich, auf ein besonderes kleines Postament den Fuss setzend, eine der herrlichsten Mannesgestalten des ganzen Bildes, in welcher man wohl den Anaxagoras vermuthen darf. Ein mächtiges Buch mit der Linken auf den erhobenen Schenkel stützend, weist er mit der Rechten auf eine in demselben befindliche Stelle, indem er sich mit überlegener Hoheit gegen Pythagoras wendet. Die Lücke zwischen ihm und der vorderen Gruppe bildet ein Jüngling in weissem Mantel, das von milder Schönheit leuchtende Gesicht von langen Locken umwallt. Ohne sich seiner Umgebung bewusst zu werden, schreitet er ruhig dahin, ein Bild vornehmer Anmuth. Nach Vasari hätte Rafael in ihm seinen Landesherrn, den jungen Herzog von Urbino dargestellt. Endlich ist noch die in düsteres Brüten versunkene, auf der untersten Stufe sitzende Gestalt eines Philosophen zu erwähnen, welche nach rechts hin den Abschluss dieser Gruppe bildet. Den linken Arm auf ein Postament und so den in Nachdenken verlorenen Kopf stützend, setzt er eben die Feder an, um die Ergebnisse seines Grübelns niederzuschreiben. Wir dürfen in dieser mächtigen Gestalt wohl Herakleitos von Ephesos, den die Alten schon den „Dunklen“ genannt haben, erkennen. Noch bleibt in der vorderen Ecke links eine unter-

geordnete Gruppe zu betrachten. Hier hat ein Jüngling auf ein Säulenpostament ein aufgeschlagenes Buch gestellt, in welchem er aufmerksam zu lesen scheint. Ein Alter mit einem Kind auf dem Arme drängt sich heran, ein anderer junger Mann umfasst die Schulter des Lesenden und blickt in sein Buch, während neben ihm noch ein Knabenkopf hervorschaut.

Wenn Etwas die Bewunderung des rafaelischen Genius noch steigern kann, so ist es neben der geisterfüllten Schönheit, der lebensvollen Charakteristik, der unerschöpflichen Mannichfaltigkeit der Gestalten die unvergleichliche Kunst, mit welcher er verstanden hat, diese unabsehbare Fülle markigen Lebens so zu gruppiren und zu gliedern, dass das Auge immer wieder zu den beiden Hauptgestalten im Mittelgrunde der Halle als zum dominirenden Centrum des Ganzen zurückkehren muss. Soviel Herrliches von würdevollen Greisen, ernsten Männern, blühenden Jünglingen über das Ganze ausgetheilt ist, so ruht doch der geistige Schwerpunkt in diesen beiden unvergleichlichen Gestalten. Dies ist hauptsächlich dadurch erreicht, dass der ganze Plan vor ihnen frei geblieben, und nur durch die Einzelgestalten des Diogenes und Herakleitos die sonst leicht empfindlich gewordene Leere auf's Glücklichste ausgefüllt worden ist. Gewiss haben die Zeitgenossen, denen eine bestimmtere Tradition über das Einzelne zu Gebote stand, Manches noch feiner geniesen können als es uns möglich ist; indessen hat Rafael dafür gesorgt, dass selbst wenn alle Namen in Vergessenheit geriethen, die geistvolle Charakteristik, welche jede Gestalt beseelt, seinem Werke die höchste Bedeutung sichern würde.

Von Studienblättern haben wir hier nur Einzelnes zu verzeichnen: Für die Gruppe des Pythagoras in der Albertina (Br. 172), für die Gruppe der Geometer eine herrliche Silberstiftzeichnung auf grünem Papier in Oxford, für den Diogenes eine Zeichnung in Frankfurt, für den hinaufschreitenden Jüngling und den Mann neben ihm ein Blatt in Oxford, endlich ebendort (Br. 33) eine Rothstiftzeichnung für das Relief der kämpfenden Männer unter dem Apoll, und für das Relief unter der Minerva eine Skizze in den Uffizien (Br. 513). Das Kostbarste aber ist der herrliche Karton zu dem ganzen Bilde in der Ambrosiana zu Mailand, der um so werthvoller ist, als das Gemälde selbst durch Restaurationen schwer gelitten hat. Merkwürdig ist, dass die Figur des Herakleitos auf dem Karton fehlt, wie denn auch die Gestalten Rafael's und Perugino's darauf nicht vorkommen. Wie wichtig für die festliche Stimmung des Ganzen die architektonische Umgebung ist, erkennt man ebenfalls aus dem Karton, wo dieselbe fehlt.

Auf der vierten Wand, die ebenfalls ein Fenster enthält, sollte endlich die Jurisprudenz geschildert werden. Mit hoher Weisheit schlägt hier Rafael einen neuen Weg ein, indem er das Symbolische von dem Historischen sondert. In das Bogenfeld stellt er die drei oft schon von der Kunst geschilderten Kardinaltugenden der Weisheit, Stärke und Mässigung. Er giesst über diese drei von nackten Genien begleiteten Gestalten den ganzen Zauber seiner göttlichen Anmuth aus, so dass sie in harmonischem Zusammenklange den Raum auf's Schönste füllen. Die Stärke und die Mässigung sitzen auf einer hohen Stufe, die Weisheit in ihrer Mitte auf einem zweiten erhöhten Unterbau. Dadurch gewinnt sie wie an innerer Bedeutung so auch an dominirender Erscheinung. Sie ist mit einem zarten hellen Gewande bekleidet, von welchem der rothe Mantel herabgesunken ist, um vom Schoosse in schönen Massen zusammengehalten zu werden. Mit der Linken stützt sie sich auf den Sitz und mit der Rechten ergreift sie den Spiegel, in dem sie mit sinnendem Blicke forscht und den ein reizender nackter Genius ihr darreicht, während ein anderer hinter ihr die brennende Fackel der Erkenntniss hält. Das holde jungfräuliche Köpfchen zeigt sie im Profil; mit dem von der Tradition verlangten Janushaupt hat Rafael sich äusserst geschickt abgefunden, indem er das nach hinten gewendete Greisengesicht durch das Kopftuch so glücklich mit dem Uebrigen zu verbinden wusste, dass man nur einen phantastischen Putz zu sehen glaubt. Hinter ihr sitzt, von ihr abgewendet, die Mässigung, welche mit anmuthiger Bewegung den Zaum, der ihr als Attribut zukommt, in beiden Händen hält. Das reizende Köpfchen ist von einem Tuch und einer Binde lieblich eingefasst, über das leichte Gewand ist ein Mantel geworfen, der in grossen Massen niederfällt und sich ausbreitet. Neben ihr sitzt ein Genius mit wehendem Haupthaar, der mit der Rechten nach oben weist, während die Linke nach den zusammengekauerten Beinchen greift. So schön die beiden Gestalten sind, so lässt sich doch nicht läugnen, dass ihre Schönheit eine zu allgemeine ist und die Charakteristik des geistigen Inhalts zu wünschen lässt. Besser ist dies dem Künstler mit der Stärke gelungen, die freilich leicht durch die grossartigere Wucht der Formen zu versinnlichen war. Sie sitzt ebenfalls von der mittleren Figur abgewendet, aber indem sie den Blick des kraftvollen Kopfes auf sie richtet, entsteht eine freie Lebendigkeit der Bewegung, die dem dargestellten Begriff trefflich entspricht. Brust und Füsse des mächtigen Körpers sind von einem Panzer umschlossen, während der herabgeglittene Mantel in

prachtvollem Faltenwurf den Schooss verhüllt. Das Haupt bedeckt ein bekränzter Helm, die Linke ruht auf dem ihr beigegebenen Löwen, und in der Rechten hält sie einen abgebrochenen Eichenzweig (Anspielung auf das Wappen der Rovere), von welchem ein allerliebster an ihr heraufkletternder Genius ein Blattbüschel abzubrechen sucht. Sein Gespiele füllt den noch übrig bleibenden Raum, indem er in liegender Stellung sich halb aufrichtet und dem Beschauer den Rücken zukehrt. Das wundervolle Spiel der Linien in dieser Composition, die köstliche Mannichfaltigkeit der Formen, die ungezwungene Anmuth der Bewegungen sind von unerschöpflichem Reiz.

Auf die beiden unteren Felder neben dem Fenster vertheilte Rafael die Verleihung des weltlichen und geistlichen Rechtes. Links sieht man, wie Kaiser Justinian, von Hofleuten umgeben, dem vor ihm knieenden Trebonian das Gesetzbuch übergiebt. Rechts verleiht der Papst, der die Züge Julius des Zweiten trägt, von Kardinälen umgeben, dem an den Stufen des Thrones knieenden Beamten das Buch der Dekretalien. Es sind zwei einfache Ceremonienscenen von schlichter Grösse historischer Auffassung, besonders aber durch die geistvoll behandelten Porträts von Werth.

Den Sockel dieses Zimmers hatte Rafael mit einem von Fra Giovanni da Verona gearbeiteten hölzernen Täfelwerk bekleiden lassen. Später wurden an Stelle desselben durch Perin del Vaga grau in grau gemalte Karyatiden und dazwischen bronzefarbige kleine Darstellungen angebracht, die aber nachmals durch Maratti durchgängig erneuert werden mussten.

Es bleibt nun noch das Gewölbe zu betrachten, an dessen vier Kappen Rafael die allegorischen Gestalten der Fakultäten in grossen Rundbildern geschildert hat. Die schönste unter diesen ist ohne Zweifel die Poesie, deren Gestalt ganz erfüllt ist von jener göttlichen Anmuth, die nur Rafael's Gebilden innewohnt. Die Lyra in der Linken haltend, mit der Rechten ein Buch gegen den Schenkel stützend, sendet sie den leuchtenden Blick des schönen lorbeerbekränzten Hauptes begeistert hinaus. Zwei herrliche Genien neben ihr füllen auf's Köstlichste den Raum, indem sie Tafeln halten mit der Inschrift: Numine afflatur. In der That, wie von der Gottheit angehaucht erscheint die seelenvolle Gestalt. Ihr zunächst kommt die Theologie, deren Kopf sanfter Ernst erfüllt, noch gehoben durch den Schleier, der von dem bekränzten Haupte niederwallt. Auch sie hält ein Buch, und weist mit der Rechten herab auf das unten sich ausbreitende Gemälde der Disputà. Zwei

Knaben neben ihr halten Tafeln mit der Inschrift: Divinarum rerum notitia, „die Erkenntniss der göttlichen Dinge“. Ein energischeres Wesen zeigt die Gestalt der Philosophie, deren Gewand mit Sternen, Meerthieren und Blumen durchwirkt und vierfarbig gestreift ist, um dadurch die vier Elemente auszudrücken. In den Händen hält sie zwei Bücher mit der Aufschrift moralis und naturalis, und die Seitenlehnen ihres Thrones sind mit der phantastischen Gestalt der hundertbrüstigen Artemis von Ephesus geschmückt. Die ihr beigegebenen Knaben tragen auf ihren Tafeln die Inschrift Causarum cognitio, die Erkenntniss der Ursachen. Die Häufung der Embleme und Attribute wirkt etwas unruhig zerstreuend, die ganze Figur hat fast etwas handwerklich Derbes, der Kopf aber mit dem ernsten Glühen der schönen Augen entspricht sehr wohl dem Begriff wissenschaftlicher Forschung. Endlich folgt die Justitia, die mit ihrer Waage und dem in der Rechten geschwungenen Schwerte, sowie der etwas geneigten Haltung des mit dem Diadem geschmückten Kopfes ein strenges hoheitvolles Wesen, an den Engel des Gerichtes mahnend, ausdrückt. Um diesen Ernst zu mildern, fügte Rafael ihr vier herrliche Genien bei, deren Tafeln die Inschrift tragen: Jus suum unicuique tribuit, d. h. Jedem theilt sie sein Recht zu.

Mit diesen Gestalten ist der Kreis der Deckenbilder noch nicht erschöpft. In den unteren Zwickelflächen brachte Rafael vier kleinere Bilder an, welche den hier durchgeführten Gedanken weiter erläutern. Zuerst sehen wir den Sündenfall, eine der schönsten und einfachsten Compositionen. Er gehört zur Darstellung der Theologie, da das Erlösungswerk erst an ihn anknüpft. Nicht minder geistvoll ist die Krönung Apolls und Bestrafung des Marsyas dem Bilde der Poesie beigegeben. Als Akt der Gerechtigkeit tritt Salomon's Urtheil ein, ebenfalls eine Composition von vollendeter Schönheit. Für die Philosophie hat Rafael dagegen sich mit einer allegorischen Figur der Astronomie begnügt. Mit den beigegebenen beiden Genien entspricht sie mehr dem Charakter der Rundbilder als dem der übrigen Darstellungen.

Von den Entwürfen zu diesen Bildern erwähnen wir für die Poesie eine herrliche Kreidezeichnung in Windsor (Nr. 3), für einen der Genien bei der Theologie ein Blatt in Lille (Br. 96), zum Adam im Sündenfall eine Studie im Louvre (Br. 267), welche die Figur nicht weniger als fünf Mal wiederholt, zum Urtheil Salomon's einen Entwurf in Oxford und für eine der Mütter eine Studie in der Albertina (Br. 138), die ausserdem auf der Rückseite den Entwurf zur Astronomie trägt.

Rafael hat die Deckenbilder auf einem imitirten musivischen Goldgrund gemalt. Das Gold, durch die eingezeichneten Quadrate gedämpft, mildert und verbindet zu harmonischer Wirkung die Kraft der leuchtenden Farben.

Wie diese grossartigen Werke allmählig aus den Anschauungen der florentiner Zeit in die grössere freiere Formgebung hinüber wachsen, so verhält es sich auch mit den Tafelbildern der ersten römischen Jahre. Wir haben hier wieder eine Reihe von Madonnen und heiligen Familien zu verzeichnen, welche zuerst sich nur wenig von den florentinischen unterscheiden und dennoch unmerklich in einen neuen Ton der Darstellung übergehen. Am meisten bleibt Rafael im Typus der Madonna der früheren Auffassung treu. Es ist immer noch das sanfte jungfräuliche Antlitz mit den Taubenaugen, das milde Oval mit dem goldblonden Haar, das kleine liebliche Mündchen wie früher. Nur die Formen werden allmählig grösser und voller und der Gewandwurf in seinem breiten Schwunge lässt den Einfluss des monumentalen Stiles erkennen. Ebenso gewinnt das Christuskind gleich dem kleinen Johannes ein kräftigeres Wesen und noch grössere Lebendigkeit. Sodann weisen die landschaftlichen Hintergründe auf den Einfluss der römischen Campagna hin, denn wenn bisher noch im umbrischen Charakter feine Hügelzüge mit mittelalterlichen Städten, Thürmen und Kirchen und einzelnen zierlichen Bäumen den Hintergrund bildeten, so machen sich jetzt die kräftigeren Formen und die grossartigeren Linien der römischen Campagna geltend, und klassische Bauwerke sowie antike Ruinen erheben sich darin. Auch die Färbung dieser Bilder gewinnt allmählig einen kräftigeren Ton durch tiefe Schatten und energische Modellirung, so dass der lichte Goldton der früheren Zeit immer mehr verschwindet. Noch ein wichtiger Zug darf als gemeinsame Eigenthümlichkeit bei diesen römischen Madonnen hervorgehoben werden: während die florentiner Madonnen einen mehr weltlichen Charakter haben, wird in den römischen das religiöse Element weihevoller Andacht mehr betont, ohne jedoch dem allgemein Menschlichen Abbruch zu thun. Vielmehr wird dasselbe zu reinster Idealität verklärt.

In diese Reihe gehört zunächst die Madonna Aldobrandini, ehemals im Besitz der Lady Garvagh, jetzt in der Nationalgalerie zu London. Die Madonna sitzt vor dem Pfeiler einer Bogenhalle, durch deren Oeffnung man in eine noch nach florentiner Weise reich mit Gebäuden besetzte Landschaft sieht. Das Kind sitzt vor ihr und reicht mit liebenswürdiger Geberde dem kleinen Johannes eine Nelke, nach

welcher dieser verlangend die Linke ausstreckt. Mit inniger Zärtlichkeit umfasst die Madonna den Kleinen, auf den sie herzlich niederblickt. Der Reiz des Bildes liegt nicht bloss in den feinen Formen und dem zarten Ausdruck, sondern namentlich auch in dem schönen pyramidalen Aufbau. Man sieht, dass Rafael noch eine Zeit lang die linearen Probleme der Composition verfolgt, welche ihn in Florenz unter dem Einfluss Fra Bartolommeo's so lange beschäftigt hatten. Freier bewegt er sich bereits in der köstlichen „Vierge au Diadème", im Louvre, die sich ebenfalls in Form und Empfindung den florentiner Bildern noch nahe anschliesst, nicht minder im zarten Hauch der goldig klaren Färbung. In einer mit römischen Ruinen reich ausgestatteten Landschaft sieht man das Christuskind links im Vordergrunde auf Kissen ausgestreckt schlafen, das linke Händchen in den Schooss, das rechte über den Kopf gelegt. Man kann die himmlische Unschuld des Kinderschlafs nicht schöner schildern. Die Mutter kniet rechts vor dem Kinde und hält liebevoll mit der Linken den kleinen Johannes umfasst, der neben ihr kniet, mit dem Ausdruck kindlichen Entzückens den kleinen Schläfer betrachtet und ihn mit gefalteten Händen verehrt, während die Mutter den Schleier über dem Kopf des Kleinen emporhebt und selbst in seinen Anblick versunken ist. Der Kopf der Madonna, einer der schönsten, die Rafael je gemalt, erhält durch das Diadem und den Schleier eine Erinnerung an die Himmelskönigin. Die zarte Ausführung des Bildes erinnert noch an die florentinische Epoche, der kühlere Farbenton scheint durch Verputzen der Lasuren entstanden. Der Reichthum von antiken Trümmern, mit welchen die Landschaft ausgestattet ist, deutet unverkennbar auf die erste römische Zeit und auf den mächtigen Eindruck, welchen die neue Umgebung auf Rafael machen musste.

Eine verwandte Composition bietet das im Auftrage Julius II. für Sta. Maria del popolo gemalte Bild dar, welches im Jahre 1717 durch Schenkung an die Kirche von Loreto kam und seitdem als „Madonna di Loreto" bekannt ist. In der französischen Zeit spurlos verschwunden, ist das Bild bis auf den heutigen Tag nicht nachzuweisen, obwohl die meisten der alten Kopieen, deren grosse Zahl das hohe Ansehen des Werkes bezeugen, sich als Original ausgeben möchten. Auch hier hat die Madonna von dem vor ihr auf einem Kissen liegenden Kinde den Schleier gehoben, aber der Kleine ist erwacht und streckt lebhaft die beiden Händchen der Mutter entgegen, während der auf den Stab gestützte Joseph über die Schulter der Madonna zuschaut.

Die Composition des Bildes würde schöner sein ohne die letztere Figur, welche die Linien des Aufbaues etwas beeinträchtigt; die Stimmung ist weniger innig religiös als in dem vorigen Werke, aber von um so grösserer Lebendigkeit.

In diese Reihe gehört sodann das grössere Rundbild der „Madonna d'Alba", ehemals angeblich in einer Kirche zu Nocera, später beim Herzog von Alba in Madrid, jetzt in der Ermitage zu Petersburg. Das Bild erinnert durch seine Medaillonform, sowie durch den noch zierlich detaillirenden Charakter der Behandlung an die florentiner Arbeiten. Die Madonna sitzt in einer anmuthigen Hügellandschaft und hält das halb schreitende Kind auf ihrem Schoosse, welches von dem daneben in Verehrung knieenden Johannesknaben das Kreuz empfängt. Die Mutter umfasst etwas vorgebeugt den kleinen Johannes an der Schulter, um ihn liebevoll heranzuziehen und schaut mit inniger Freude dem holden Spiele zu. Das Gebetbuch, das sie in der Linken halb geschlossen hält, ist wieder eins jener früheren Motive, zu welchen der Künstler hier zurückgegriffen hat. Der Karton zu diesem schönen Bilde befindet sich zu Rom in S. Giovanni in Laterano, die köstlichen, in Rothstift ausgeführten Studien in der Sammlung zu Lille (Br. 89, 90).

Auf einem dieser Blätter befindet sich zugleich die Studie für die „Madonna della Sedia", wiederum ein Rundbild, welches in Vollkommenheit des linearen Aufbaues und Geschlossenheit der Composition, in reiner Anmuth und Adel des Ausdrucks zu den herrlichsten Schöpfungen Rafael's gehört. Wer kennt nicht diese köstliche junge Römerin mit dem reinen Oval und dem edlen Ausdruck, die das Kind auf ihrem Schoosse hält und mit beiden Händen innig an sich presst, während sie mit dem sanft geneigten Kopfe das Gesichtchen des Kleinen berührt. Sinnig blickt dabei die Madonna den Beschauer an, als wolle sie ihn zum Zeugen des Mutterglücks aufrufen, während der Kleine mit ungewöhnlichem Ernst ebenfalls hinausblickt. Die innige Empfindung in dem kleinen Johannes, der sich mit gefalteten Händen herandrängt und auf's Glücklichste den Raum füllen hilft, verstärkt den weihevollen Eindruck dieses schönen Bildes. Ein gestreiftes Tuch, welches turbanartig den Kopf der Madonna einhüllt und ein ächt römischer in buntem Muster gewirkter, mit Franzen besetzter Ueberwurf, der Rücken und Schultern bedeckt, erinnert an die Frauengestalten aus dem römischen Volke und zeigt, wie Rafael die Wirklichkeit zur höchsten Idealität zu erheben wusste. Die malerische Behandlung des jetzt in der Galerie Pitti befindlichen Werkes ist mit ihren klaren

goldigen Tönen von so geistreicher Leichtigkeit, dass das Werk in den Ausgang dieser Epoche, etwa in den Anfang von 1512 gesetzt werden darf. Eine Variante dieser herrlichen Composition ist die Madonna della Tenda in der Pinakothek zu München. Es ist dasselbe Motiv, nur etwas anders gewendet, da die Madonna sich im Profil zeigt, und das Christuskind aufwärts blickt. Auch hat Rafael die charakteristischen Besonderheiten des römischen Kostüms abgestreift und der Madonna eine mehr idealisirende Gewandung gegeben. Poetisch wirkt der golddurchwebte Schleier, der das Haar der Jungfrau verhüllt. Die malerische Behandlung ist ebenso frei und flüssig wie bei der Madonna della Sedia, aber kräftiger in den Tönen und noch breiter in der Pinselführung. Eine Wiederholung in der Galerie zu Turin kann wegen der grellen, harten Färbung nur als eine Schulkopie, etwa von Giulio Romano, angesehen werden. Derselben Zeit ungefähr wird das Rundbild der „Madonna mit den Kandelabern" angehören, welches sich bei Lord Munro in London befindet. Die Madonna, die mit dem Ausdruck sinnigen Ernstes niederblickt und ihr liebliches Antlitz ganz von vorn zeigt, hält auf ihrem Schooss das auf einem Kissen sitzende Kind, das lebhaft den Beschauer anblickt und mit dem rechten Händchen nach dem Busen der Mutter greift. Dies Alles ist von entzückender Anmuth und von einem vollendet harmonischen Fluss der Linien; dagegen können die beiden kandelaberhaltenden Engel, von welchen man zu den Seiten der Madonna nur die Köpfe und die eine Hand sieht, unmöglich von Rafael selbst herrühren.

Es ist hier wohl am Platze, darauf hinzuweisen, welche Bedeutung diese kleineren, für die Privatandacht oder auch für das „studio", d. h. das Kunstkabinet der Liebhaber bestimmten Andachtsbilder für die technische Entwicklung der Malerei gewonnen haben. Die Halbfigurenbilder der Venezianer seit Gian Bellini, die Rundbilder der Florentiner liefern zahlreiche Beispiele dieser seit dem 15. Jahrhundert beliebt gewordenen Gattung. Es galt hier, mit Aufbieten der feinsten künstlerischen Kräfte, für die Andacht und den Genuss hochgebildeter Kunstfreunde Werke hervorzubringen, die auf genaue Betrachtung in der Nähe berechnet waren. Die kühnere, breitere Behandlung, welche die grossen Kirchenbilder und die Fresken verlangten, liess eine ganze Seite des künstlerischen Schaffens, das liebevolle Versenken und zarteste Durchbilden, nicht zur Entfaltung kommen. Dasselbe gilt vom Porträt, welches die gleiche sorgfältige Ausführung verlangte. Wie hoch die Schätzung solcher Werke in den kunstliebenden Kreisen war, erkennen

wir z. B. aus den Preisen, welche man zahlte. Während Andrea del Sarto für eins seiner grossen Freskobilder mit 6 Dukaten abgelohnt wurde, erhielt er für das Porträt des Dauphins von Frankreich 200 Dukaten. Selbst ein Meister kühnster Pinselführung wie Tizian schuf gelegentlich in seinem Christus mit dem Zinsgroschen solch ein Werk feinster Detailausführung. Auch in Flandern gab es solche Kunstliebhaber, daher auch die köstlichen miniaturhaft vollendeten Tafeln; dagegen fehlten sie damals in Deutschland, und schon daraus erklärt sich die Schwäche der deutschen Malerei, welche erst Dürer und Holbein besiegen konnten; aber um welchen Preis! —

Noch gehört in diese Zeit eine h. Familie des Museums zu Neapel, gewöhnlich als „Madonna del divino amore" bezeichnet. Die Madonna sitzt in den Trümmern eines antiken Gebäudes und blickt mit gerührtem Staunen und gefalteten Händen auf das Christuskind, das rittlings auf ihrem Schoosse sitzt und, von Elisabeth angeleitet, die Rechte zum Segnen gegen den vor ihm knieenden Johannes erhebt. Die Composition ist von grosser Schönheit, lebendig und doch geschlossen, und nur der h. Joseph, der im Hintergrund unter den Ruinen lustwandelt, muss als müssige Zugabe bezeichnet werden, der noch mehr als in der Madonna von Loreto die Composition stört. Die Ausführung des Bildes ist von zartester Vollendung, klar im Gesammtton und dabei kraftvoll in der Modellirung, in der Carnation mit feinem röthlichem Hauch. In derselben Galerie befindet sich auch der Originalkarton. Das Bild wurde für Leonello da Carpi gemalt, kam später nach Parma in die Galerie Farnese und zuletzt an den König von Neapel. Es gehört zu denjenigen Werken Rafael's, in welchen das Christuskind im Sinne religiöser Devotion den Mittelpunkt bildet. Manche verwandte Züge sprechen dafür, dass die schöne Composition der sogenannten „Madonna del passeggio", deren bestes Exemplar die Bridgewater-Galerie zu London besitzt, derselben Zeit angehört. In einer poetisch gestimmten, reich entwickelten Hügellandschaft sieht man die h. Jungfrau als eine stattliche Gestalt von vornehmer Anmuth lustwandeln. Sie hemmt den Schritt, da eben in stürmischer Zärtlichkeit der jugendliche Johannes naht, um dem Christuskinde seine verehrungsvolle Huldigung darzubringen. Beide Knaben sind in reiferem Alter als gewöhnlich aufgefasst, und so steht der junge Weltheiland, liebevoll vom linken Arm der Mutter gehalten, ruhig da und erwiedert herzlich die stürmischen Liebkosungen seines Spielkameraden, auf dessen Kopf die Madonna gütig die Rechte legt. Auch hier sieht man wieder die sehr über-

flüssige Gestalt des Nährvaters im Hintergrunde durch die Gebüsche streichen. Abgesehen von dieser gleichgiltigen Figur ist das Bild wieder von bezauberndem Liebreiz.



Fig. 64. Madonna di Fuligno, von Rafael. Vatikan.

Gegen Ende dieser Epoche entstand sodann ein grosses Altarbild, welches die Verehrung der Madonna zum Gegenstand hat. Es ist die „Madonna di Fuligno“, 1511 für Sigismondo Conti, den Geheim-

schreiber des Papstes ausgeführt. Ursprünglich auf dem Hauptaltar von Araceli, wurde das Bild im Jahre 1565 nach Fuligno in die Kirche des Klosters delle Contesse übertragen, 1798 durch die Franzosen nach Paris entführt, endlich 1815 zurückgegeben und in der Galerie des Vatikan aufgestellt. (Fig. 64.) Maria ist auf Wolken thronend und von einem Kranz von Cherubim umgeben dargestellt. Sie unterstützt mit der Linken das in lebhafter Bewegung von ihrem Schoosse herabschreitende Christuskind, das sie ausserdem mit ihrer Rechten an einem Bande hält. Die herrlichen Gegensätze in den Bewegungen der beiden Figuren zeugen in ihrem köstlichen Linienspiel von der höchsten künstlerischen Freiheit. Unten steht zur Rechten der Madonna Johannes der Täufer, eine fast ekstatische Wüstengestalt, in das härene Gewand gehüllt und mit der Rechten hinaufdeutend zu der himmlischen Erscheinung. Vor ihm kniet mit Inbrunst aufblickend der h. Franziskus, in der Linken das Kreuz haltend und die Rechte mit dem Wundmal ausstreckend. Ihm gegenüber auf der andern Seite kniet mit dem Ausdruck der Frömmigkeit die redliche Gestalt des Stifters, von dem hinter ihm stehenden ehrwürdigen Hieronymus der Madonna empfohlen. Neben dem Stifter wird der Löwe des Heiligen sichtbar. Beide Gruppen werden durch einen entzückenden Engelknaben verbunden, der zwischen ihnen stehend und in beiden Händen eine Tafel haltend, aufwärts blickt. Den Hintergrund bildet eine Hügellandschaft mit einer Stadt, auf welche eine Bombe niederfällt, während darüber ein Regenbogen sich ausspannt. Man bezieht dies auf eine Belagerung von Fuligno, der Vaterstadt des Stifters. Das Werk zeigt Rafael zum ersten Mal auch in dem gross aufgebauten Andachtsbild als Meister der vollendet freien Kunst; in dem Adel, der einfachen Feierlichkeit und der rhythmischen Lebendigkeit der Composition erkennt man den Einfluss des monumentalen Stiles, in der gediegenen Farbenbehandlung, die mit ihren feinen Tönen bei grosser Kraft der Durchbildung sich zu voller Harmonie entwickelt, bewundert man nicht minder die volle Höhe des Meisters.

Von gleicher Herrlichkeit ist ein anderes ungefähr gleichzeitig entstandenes Altarwerk, die jetzt im Museum zu Madrid befindliche „Madonna del Pesce“. (Fig. 65.) Man sieht die Madonna auf einem wenig erhöhten Throne vor einem Vorhang sitzen, der als wirksamer Hintergrund für die Gestalt dient. Sie wendet ihren Blick huldvoll auf den jungen Tobias, der mit dem Fische naht und von dem Erzengel Rafael zart herangeführt und empfohlen wird. Auch das Christus-

kind nimmt lebhaft Antheil an den Nahenden, so dass die Mutter es vom Schoosse emporhebt, da es mit herzlicher Geberde hinabstrebt. Mit der einen vorgestreckten Hand eilt es der Bewegung voraus, mit der andern greift es in das grosse Buch des h. Hieronymus, der zur



Fig. 65. Madonna del Pesce, von Rafael. Madrid.

Linken andachtvoll lesend, von seinem Löwen begleitet, auf der Stufe des Thrones kniet. Hier ist Alles mit der grössten Meisterschaft abgewogen, und selbst die scheinbar aufgehobene Symmetrie, durch den kräftigen Farbenaccord in ihrer Wirkung noch gesteigert, zeigt, mit welcher Freiheit Rafael solchen traditionellen Aufgaben gegenüberstand.

Die geniale Röthelstudie in den Uffizien (Br. 485), welche die Madonna noch ohne Kind zeigt, beweist deutlich, mit welcher Sorgfalt Rafael die Composition durchdacht hat. Der Fluss der Linien, der grossartige Gewandstil, die seelenvolle Innigkeit der Köpfe, das Alles trägt zu der



Fig. 66. Die h. Cäcilia, von Rafael. Bologna.

unvergleichlichen Wirkung bei. Das Bild befand sich ursprünglich in S. Domenico zu Neapel, und zwar in einer Kapelle, an deren Altar, wie es heisst, die Augenleidenden Hülfe suchten, wesshalb der junge Tobias mit dem Fisch gewählt wurde. Im Jahre 1656 wurde das Werk von Philipp IV. erworben und im Escurial aufgestellt. Von den

Franzosen 1813 nach Paris entführt, wurde es dort gleich der Madonna di Fuligno von Holz auf Leinwand übertragen, dann zurückgegeben und dem Museum del Pardo einverleibt.

Im Ausgang dieser Epoche schuf Rafael noch eines seiner herrlichsten Altarbilder, die heilige Cäcilia. (Fig. 66.) Vom Kardinal di Santi Quattro 1513 für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna bestimmt, befindet es sich jetzt als der köstlichste Schatz in der Pinakothek daselbst. Die Patronin der kirchlichen Musik steht inmitten von vier Heiligen und schaut mit verklärtem Blicke des herrlichen Antlitzes empor, da eben in den Wolken ein Chor von Engeln seine Hymnen erschallen lässt. Mechanisch lässt die Heilige die mit beiden Händen gehaltene Orgel sinken, denn vor den himmlischen Klängen müssen die irdischen Töne verstummen. Desshalb liegen auch verschiedene Instrumente zerbrochen zu ihren Füssen. Ganz anders wirken auf den h. Paulus, der den linken Flügel der Gruppe bildet, die himmlischen Chöre. Tief in sich versunken, seinem Charakter entsprechend, stützt er das Schwert in der Linken auf den Boden und vergräbt grübelnd den energischen Kopf in die rechte Hand, indem er mit dem Ellnbogen auf der Linken ruht. Man kann, im Gegensatz zu dem begeisterten Aufleuchten in dem schönen Kopfe der Cäcilie, das tiefste Versunkensein nicht ergreifender ausdrücken. Wieder ein Contrast bietet sich auf der rechten Seite in der h. Magdalena, deren lebensvoller, an die Fornarina erinnernder Kopf mit dem Ausdruck seliger Genussfreude sich gegen den Beschauer wendet. Untergeordnet sind die Gestalten des h. Johannes und des Schutzpatrons Bologna's, des h. Petronius, welche zwischen jenen Dreien sich zeigen; doch bieten sich auch in ihren Köpfen weitere Abstufungen der hier zum Ausdruck kommenden Empfindungen. Man kann den mannichfachen Eindruck der Musik auf die verschiedenen Gemüther nicht köstlicher zur Erscheinung bringen. Das Bild ist die schönste Huldigung, welche der Genius der Malerei der in der Renaissancezeit hochverehrten Schwesterkunst der Töne zu widmen vermochte. Nicht minder reich und stimmungsvoll als die Charakteristik ist die malerische Haltung des Bildes. Der goldbrokatene Ueberwurf der h. Cäcilia giebt mit dem leuchtend rothen durch das grüne Untergewand noch gehobenen Mantel des Paulus und dem Blau und Violett der Kleider Magdalena's den Grundaccord, zu welchem die übrigen Töne der Nebenfiguren verbindend und überleitend hinzutreten. Trotz mancher Verputzungen ist das herrliche Werk immer noch von hinreissender Poesie der Wirkung.

Einen ähnlich visionären Eindruck macht das kleine Bildchen der Galerie Pitti, das unter dem Namen der Vision Ezechiel's weltbekannt ist. (Fig. 67.) Jehova schwebt, von den Symbolen der vier Evan-



Fig. 67. Die Vision Ezechiel's, von Rafael. Galerie Pitti.

gelisten, dem Engel, Adler, Löwen und Stier getragen, auf Wolken empor. Der Sturm wühlt in seinem Haar und Bart, der Mantel ist herabgesunken und lässt den Oberkörper frei; beide Arme sind weit ausgestreckt und werden von zwei entzückenden Engelknaben gestützt.

So geht der Flug mit rauschendem Schwung der Bewegung in das Unendliche hinaus, während unten die Erde immer tiefer versinkt. Es ist keine Frage, dass für diese Composition die sixtinische Decke eine Anregung gegeben hat; aber auch hier bleibt Rafael seinem Genius treu und kleidet die erhabenste Anschauung in das Gewand reizvoller Anmuth. Die Ausführung des kleinen Bildes ist von zarter Vollendung, ohne Kleinlichkeit; die Färbung ist tief gesättigt, von gedämpfter Gluth; besonders poetisch das Stückchen Landschaft.

Dieser Zeit darf man wohl auch die h. Margaretha des Louvre zuschreiben, die freilich so stark durch Verputzen und Uebermalen gelitten hat, dass Rafael's Hand daran nicht mehr zu erkennen ist. Dennoch verräth der unzerstörbare Reiz jugendlicher Reinheit in dieser köstlichen Gestalt, die im tiefsten Waldesdickicht, getragen vom Gefühl unantastbarer Lauterkeit, über den Leib eines grauenhaften Drachen dahinschreitet, immer noch den Genius Rafael's. Die im Belvedere zu Wien befindliche Wiederholung rührt von Giulio Romano, wie die derbere Behandlung mit schweren schwarzen Schatten und echauffirter Carnation deutlich verräth.

Weniger glücklich war Rafael, als er im Jahre 1512 für den römischen Stadtrichter Johann Goritz aus Luxemburg in der Kirche S. Agostino ein Fresko des Propheten Jeremias malte. Der Auftraggeber, ein für Kunst und Wissenschaft begeisterter Mann, hatte in derselben Kirche durch Andrea Sansovino die ebenfalls noch vorhandene schöne Marmorgruppe der h. Anna selbdritt ausführen lassen. Als Rafael nun seine Prophetenfigur hinzufügte, verfiel er dem Einfluss der Propheten Michelangelo's und schuf ein Werk, das vergeblich mit den gewaltigen Formen jenes Meisters wetteifert, während dagegen in den beiden beigegebenen Genien seine ganze Anmuth unverkümmert zu Tage tritt. Das Fresko zeigt übrigens in der Ausführung kaum noch eine Spur von Rafael's Hand, da bald darauf in Folge einer Beschädigung Daniele da Volterra es übermalen musste.

In die frühere römische Epoche gehören endlich noch einige Bildnisse. Zunächst das berühmte Porträt Julius II. Rafael hat den gewaltigen Papst in bequemer Haustracht in einem Sessel dargestellt, auf dessen Lehnen er die Arme legt, während er in der Rechten ein Taschentuch hält. (Fig. 68.) Die mächtigen Züge des leidenschaftlichen Greises wirken um so bedeutender, da er leise vorgeneigt vor sich hinblickt, als sinne er den grossen politischen Plänen nach, die diesen Kopf sein Leben lang beschäftigten. Es ist ein Charakterbild

voll scharf ausgeprägten individuellen Lebens, dabei aber von einer Grösse historischer Auffassung, die von der tief eindringenden psycho-



Fig. 68. Porträt Julius II., von Rafael. Uffizien.

logischen Divinationsgabe des Künstlers Zeugniss ablegt. Ausser zahlreichen alten Kopieen, unter anderem einer sehr tüchtigen im Berliner Museum, existiren zwei Exemplare des Bildes, jedes mit dem Anspruch

der Echtheit. Während das Bild in der Tribuna der Uffizien, soweit es nicht durch Restauration gelitten hat, von einer bis in's Kleinste eindringenden Vollendung zeugt, besticht das in der Galerie Pitti befindliche Exemplar durch die leuchtend klare Farbe und die virtuosenhaft freie Behandlung, so dass eine Anzahl bedeutender Stimmen ihm den Preis zuerkennen. Doch scheint grade in dieser koloristischen Behandlung, so vorzüglich sie ist, sich ein fremdes, mehr der venezianischen Kunst zugehörendes Element zu verrathen. Ausserdem ist beachtenswerth, dass das Bild in der Tribuna von den Rovere herstammt, von welchen es durch Erbschaft in den grossherzoglichen Besitz nach Florenz gelangte. Die noch immer schwankenden Urtheile der angesehensten Kenner über diese beiden Bilder sind geeignet, dem Kunstkritiker die stolze Selbstgewissheit zu verleiden und ihn zu bescheidener Zurückhaltung zu veranlassen.

In diese erste römische Zeit gehört sodann ohne Zweifel das weibliche Bildniss der Galerie Barberini in Rom, welches als „Fornarina" seit langer Zeit bekannt ist und als Porträt der Geliebten Rafael's gilt. Wir wissen durch Vasari, dass der grosse Meister in Rom ein Mädchen liebte, welches sich ihm zu eigen gab und bis an seinen Tod in seinem Hause lebte. Der Name Fornarina und alle Legenden, die sich an die Gestalt dieser angeblichen schönen Bäckerin knüpfen, sind Erfindungen des vorigen Jahrhunderts ohne alle historische Beglaubigung. Was nun das Porträt der Galerie Barberini betrifft, so hat es einigen Anspruch darauf, für die Geliebte Rafael's zu gelten. Auf dem goldenen Armbande liest man den Namen des Meisters, der dadurch wohl sein intimes Verhältniss zu der Trägerin desselben andeuten wollte. Sie selbst ist eine der mächtigen plastischen Gestalten römischer Frauenwelt, deren Büste der Künstler unverhüllt gemalt hat, nur den Schooss bedeckt über einem rothen Kleid ein leichter Schleier, den sie mit der Rechten heraufzieht, während die Linke im Schoosse ruht. Der koloristische Gegensatz des glühend gemalten Fleisches mit dem Lorbeergebüsch, von welchem sie sich abhebt, ist von schöner Wirkung. Uebrigens zeigt das Gesicht mit seinen vollen derben Formen einen mehr sinnlichen als geistigen Reiz. In dieselbe Zeit gehört auch das Brustbild des Bindo Altoviti in der Pinakothek zu München, eine poetische Jünglingsgestalt, die man wiederholt mit Unrecht für Rafael selbst ausgegeben hat. Das Gemälde hat leider durch Uebermalungen stark gelitten. Etwas früher endlich ist ein männliches Porträt von würdigem geistvollem Ausdruck in der Ermitage zu Petersburg.

Wir kehren nun zu den monumentalen Arbeiten im Vatikan zurück, wo Rafael in den Jahren 1511 bis 1514 das zweite Zimmer, die sogenannte Stanza d'Eliodoro ausführte. Hier tritt plötzlich ein scharfer Wendepunkt in seiner Entwicklung hervor. Hatte er in der Stanza della Segnatura die geistigen Mächte des Lebens in einem ruhigen, nur leise bewegten Zusammensein bedeutender Gestalten geschildert, so ward ihm nun eine Aufgabe geboten, die ihn mitten in das Reich des historisch Dramatischen führte. Der Gedankengang ist hier: die Kirche unter dem mächtigen Schutze Gottes darzustellen. Ob vielleicht ursprünglich der Gedanke nahe gelegt wurde, Zeitereignisse in realistisch historischer Darstellung vorzuführen, wissen wir nicht; wir sehen nur, dass die Stimmung der Auftraggeber ideal genug war, um Rafael nichts zuzumuthen, was gegen seine künstlerischen Ueberzeugungen gewesen wäre. Wie die Griechen, als sie ihre Siege über die Perser künstlerisch zu verherrlichen sich anschickten, die Ereignisse der Gegenwart sich im Spiegel des Mythos und der Sage reflektiren liessen, so suchte auch die rafaelische Zeit durch Zurückgreifen in eine sagenhafte Vorzeit das, was die Gegenwart bewegte, künstlerisch zu verklären. So entstanden die vier grossen Wandbilder dieses Zimmers, indem man zeitlich weit auseinander liegende Themata verband, die indess durch den gemeinsamen zu Grunde liegenden Gedanken geeint und durch die höchste künstlerische Kraft in lebendige Wirklichkeit übertragen wurden.

Das erste dieser Bilder, nach welchem das Zimmer den Namen führt, schildert nach dem zweiten Buch der Makkabäer (II. 23) die Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem. (Fig. 69.) Schon hat der freche Tempelräuber sich der Schätze bemächtigt und ist mit seinen reichbeladenen Begleitern im Begriff, den geweihten Ort zu verlassen; da sprengt auf feurigem Ross ein goldgepanzerter himmlischer Reiter herbei, begleitet von zwei Jünglingen, die wie im Fluge kaum den Boden berühren und in den Händen Geisseln schwingen. Der plötzliche Anprall hat den Tempelschänder zu Boden geworfen, dass die goldene Urne mit den geraubten Schätzen seiner Hand entsinkt. Vergeblich sucht er sich mit der Linken aufzustützen und mit dem in der Rechten hochgehobenen Speer gegen den furchtbaren Reiter zu schützen. Wir sehen, dass er im nächsten Augenblick, von den Rosseshufen zermalmt, unrettbar dem Verderben erliegen wird. Diese Gruppe, welche die Hauptmomente des Drama's so klar schildert und das Vorher wie das Nachher mit wunderbarer

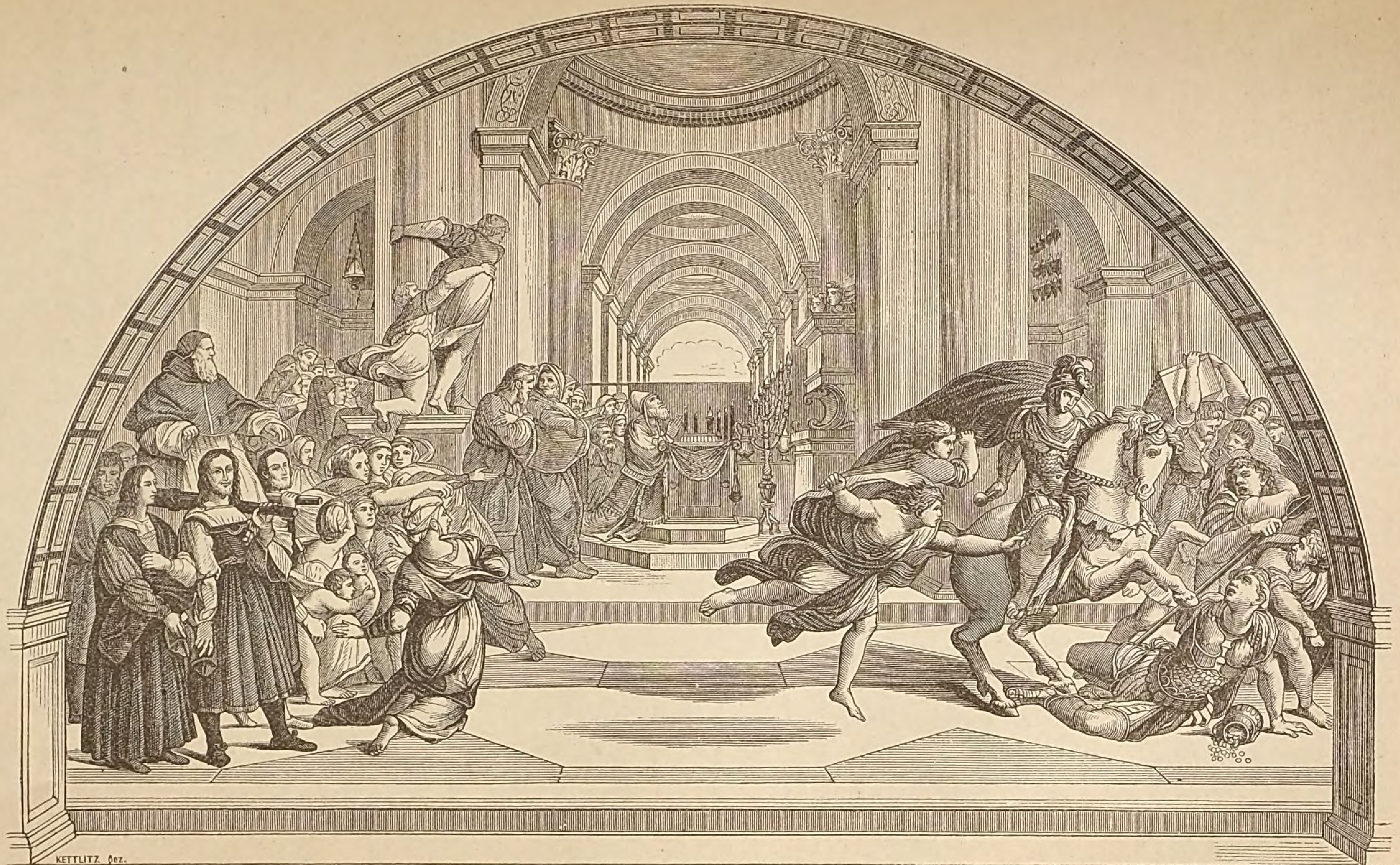


Fig. 69. Heliodor's Vertreibung aus dem Tempel, von Rafael. Vatikan.

Prägnanz zur Erscheinung bringt, findet an dramatischer Gewalt und momentaner Wucht im weiten Bereich der Kunst kaum Ihresgleichen. Durch den leeren Raum, der in der Mitte entsteht, hat Rafael meisterlich verstanden die Richtung, in welcher sich diese stürmische Bewegung vollzieht, anschaulich zu machen und zugleich den Blick nach dem Altar zu öffnen, an welchem der Hohepriester in brünstigem Gebet um Gottes Schutz niedergesunken ist.

Den lebendigsten Gegensatz zu der Gruppe Heliodor's bildet die linke Seite der Darstellung. Während im Mittelgrunde zwei in weite Mäntel eingehüllte Männer, die wir wohl als Priester auffassen dürfen, ruhig an einem Pfeiler lehnen und sich über den Vorgang besprechen, haben hinter ihnen zwei Jünglinge hurtig das Postament einer Säule erklommen, um sich in Sicherheit zu bringen und von oben besser zuschauen zu können: eine Gruppe von höchster Schönheit und Lebendigkeit. Den Vordergrund aber füllt ein dichtes Gedränge von Frauen und Mädchen aus dem Volke, die voll Entsetzen dem Vorgange zuschauen, oder mit ausgestreckten Armen auf die himmlischen Rächer hinweisen. Von grösster Wahrheit ist namentlich die Mutter, welche instinktmässig ihre beiden Kinder fest an sich drückt, vor Allem aber die prachtvolle Frauengestalt, welche auf die Kniee gesunken ist und indem sie dem Beschauer den Rücken zukehrt, sich mit beiden Armen von dem Ereigniss abwendet, dem sie doch, von unwiderstehlicher Macht getrieben, das angsterfüllte Antlitz zuwendet. Es ist mit Recht eine der berühmtesten Gestalten der rafaelischen Kunst, unendlich oft nachgeahmt, aber nie erreicht. Diese leidenschaftlich bewegten Gruppen finden endlich ihren Abschluss in der Gestalt Julius des Zweiten, der sich, wie die Päpste bei feierlichen Ceremonien gewohnt sind, auf seinem Thronsessel hereintragen lässt und über dem unruhigen Gewimmel des Volks hoch emporragend, in einfach verständlicher Weise die über dem bunten Gewirr des Lebens in der Sicherheit ihrer göttlichen Sendung thronende Macht der Kirche darstellt. Es wäre thöricht, hier von Anachronismus zu sprechen. Die Kunst der gesammten Renaissance hat stets die Zeitgenossen wie den Chor der griechischen Tragödie als theilnahmvolle Zeugen der Ereignisse eingeführt, in denen die Stimmung des Zuschauers zum Ausdruck kommt. Rafael hat von diesem Recht nicht bloss den maassvollsten Gebrauch gemacht, sondern darin das Mittel gefunden, seiner leidenschaftlich bewegten Darstellung den unerlässlichen Gegensatz zu geben, in dessen gehaltener Ruhe der Sturm des Geschehens um so wirksamer erscheint und die aufgeregte

Stimmung milde verklingt. Unter den Sesselträgern des Papstes, die wie Julius selbst prägnante Bildnissköpfe zeigen, hat Rafael in der stattlichen Vorderfigur dem berühmten Kupferstecher Marcanton ein Denkmal gesetzt.

Wie meisterlich auch in diesem Werke die Massen abgewogen und in freier Symmetrie vertheilt sind, wie stimmungsvoll der edle Kuppelraum des Tempels mit seinen Seitenschiffen den Eindruck steigert, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Aber als ein ganz neues Moment der Entwicklung haben wir die malerische Behandlung des Bildes zu betrachten, in welcher Rafael, um der Energie der Gestalten gerecht zu werden, eine ganz neue Bahn betritt, indem er in tieferen, saftigeren Tönen malt, auf reichere Abstufungen der Farbenscala bedacht ist, und auch in der Charakteristik der Stoffe, in der Aufnahme reicher Zeitkostüme dem malerischen Elemente grösseren Spielraum gewährt. Es ist keine Frage, dass diese Richtung durch den damals in Rom auftretenden Sebastian del Piombo in ihm gefördert wurde, dessen venezianische Farbenbehandlung auf Rafael grossen Einfluss geübt hat. Aber wie immer nahm er auch hier nur das auf, was seinem innersten Wesen gemäss war und was seinen künstlerischen Absichten entgegen kam.

Auf einer von Passavant und Rumohr beschriebenen Handzeichnung, welche sich ehemals im Besitze Savigny's befand, scheint ein früherer Zustand der Composition sich erhalten zu haben. Sie zeichnet sich namentlich dadurch aus, dass die Papstgruppe in derselben noch nicht vorhanden ist. Eine Kreidestudie zu zweien der vorderen Frauen befand sich in der Sammlung Lawrence zu London, jetzt zu Oxford. Die ausgestreckte Hand des einen Engels, sowie den Kopf des Pferdes sieht man auf Studienblättern derselben Sammlung.

An der benachbarten Fensterwand malte sodann Rafael die Messe von Bolsena. (Fig. 70.) Auch hier handelte es sich um die Darstellung eines Wunders, aber eines solchen, bei welchem die Malerei sich darauf beschränken muss, den Reflex der Begebenheit in den Zuschauern zu schildern. Dies ist denn auch hier in vollkommener Weise gelungen. Die Sage erzählt, dass einem deutschen Priester auf der Reise nach Rom, da er an dem Wunder der Transsubstantiation zweifelte, in Bolsena während des Messopfers durch das Bluten der Hostie beim Brechen derselben der Zweifel genommen worden sei. Reumüthig begab er sich dann zum Papst, der aus Anlass dieses Wunders das Frohnleichnamsfest stiftete. War im Heliodor Gottes Schutz gegen

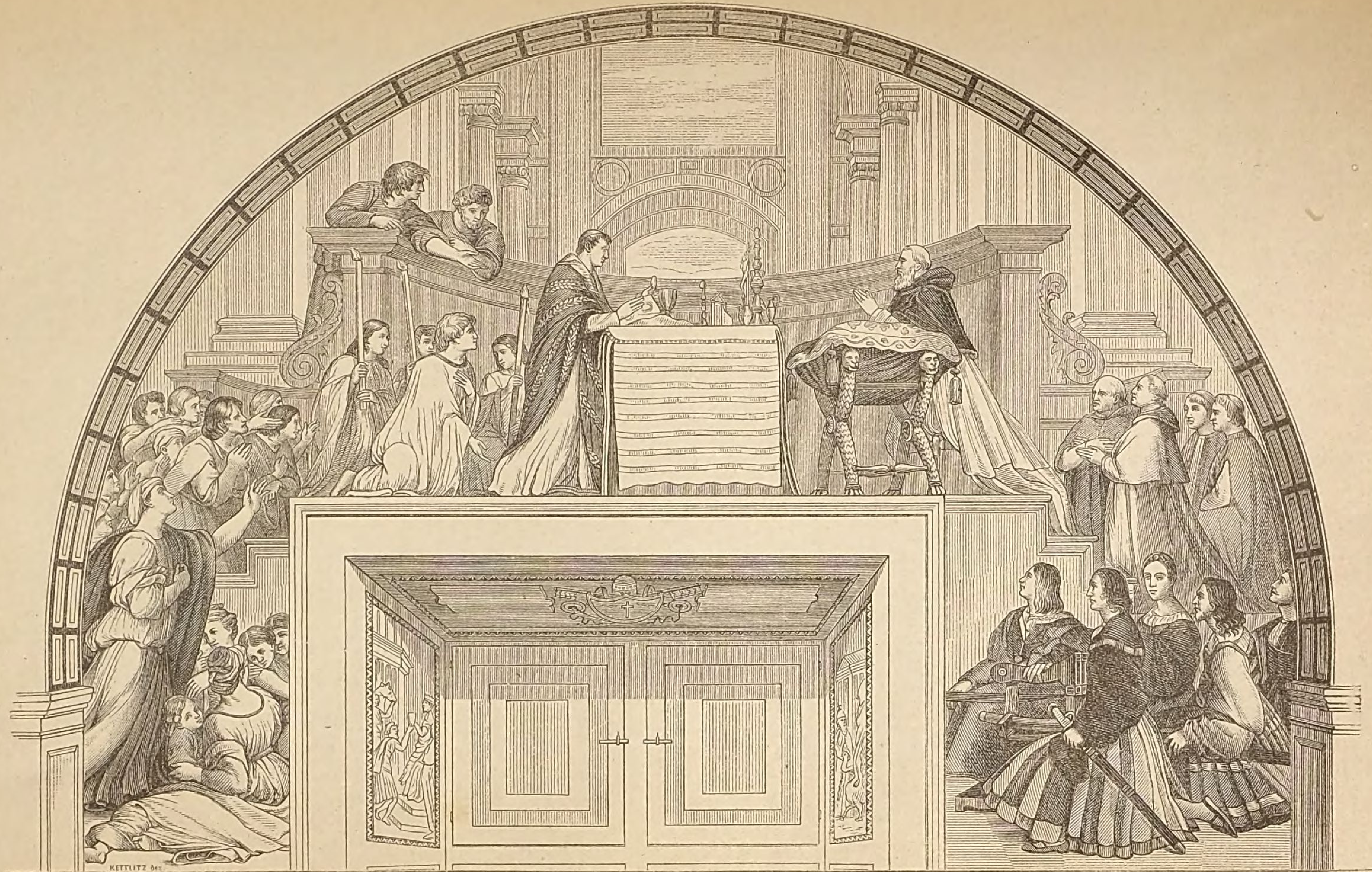


Fig. 70. Die Messe von Bolsena, von Rafael. Vatikan.

die äusseren Feinde der Kirche dargestellt, so sollte hier der Sieg der Kirche unter göttlichem Beistand über ihre inneren Feinde verherrlicht werden. Was Rafael aus diesem spröden Gegenstande gemacht, ist ein wahres Wunderwerk der Kunst. Schon die Besiegung der räumlichen Schwierigkeiten zeigt den grossen Meister, der aus äusseren Hemmnissen für sein Werk neue Schönheiten zu gewinnen weiss. Das Fenster nämlich ist nicht in der Mitte der Wand angebracht, sondern stark nach links gerückt. Rafael weiss uns über diesen Mangel an Symmetrie hinwegzuheben, indem er die Treppe, welche von beiden Seiten zur Höhe des Fenstergesimses hinaufführt, an der rechten Seite um so viel verbreitert, dass die Symmetrie hergestellt wird. Er gewinnt somit für die Hauptscene einen erhöhten Mittelraum, der ähnlich dem Chor einer Kirche von einer Balustrade abgeschlossen wird. Darüber hinweg fällt unser Blick in die edlen Bogenhallen eines Renaissancetempels. In der Mitte ist der Altartisch errichtet, vor welchem der Priester im reichen Messornat stehend eben das Wunder erlebt. Mit feinem Maass hat der Künstler in seiner Gestalt Staunen und fromme Scheu ausgedrückt. Während hinter ihm Chorknaben mit brennenden Kerzen der heiligen Handlung assistiren und, über die Balustrade gelehnt, zwei Zuschauer in lebhafter Spannung Theil nehmen, ist das auf den Stufen nachdrängende Volk heftiger von dem Wunder ergriffen und giebt seiner Begeisterung in mannichfachen, fast stürmischen Bewegungen Ausdruck. Dagegen haben die im Vordergrund mit ihren Kindern am Boden hockenden Frauen das Ereigniss noch nicht bemerkt und stellen in ihrem ruhigen Verhalten einen schönen Gegensatz zu den Uebrigen dar.

Wenden wir uns nun zur andern Seite, so fällt vor Allem die dem Priester gegenüber vor seinem Betpult knieende Gestalt des Papstes auf. Rafael hat ihm die wohlbekannten Züge Julius des Zweiten gegeben. In ruhigem Gebet knieend, blickt er ohne äusseres Zeichen der Bewegung auf den Vorgang. In ihm spiegelt sich die über allen Zweifel erhabene, des göttlichen Schutzes gewisse Sicherheit der Kirche, der selbst ein Wunder nichts Wunderbares ist. Mit welch feiner Berechnung hat Rafael diese Gestalt isolirt, während er auf der andern Seite in den dienenden Chorknaben und den Zuschauern das Ereigniss sich reicher entwickeln lässt. Unten an den Treppenstufen ordnete er zwei Kardinäle und zwei Geistliche als Gefolge des Papstes, die in ihrem vornehmen Gleichmuth die Stimmung dieser Seite im Gegensatz zu dem bewegten Volksgewühl gegenüber noch nachdrücklicher be-

tonen. Den Vordergrund endlich füllen hier mit dem Sessel des Papstes die knieenden Träger, eine prächtige Gruppe in den malerischen Kostümen der damaligen Schweizerwache, meisterlich lebendige Gestalten, mit dem treffenden Ausdruck der ihnen eigenen gleichmüthigen Ruhe. Der hohen Vollendung der Composition entspricht die breite Kraft und der koloristische Reiz der malerischen Ausführung. Besonders sind die zahlreichen Bildnisse von einer Prägnanz des Lebens und Grösse historischer Auffassung, dass sie der monumentalen Bedeutung des Werkes völlig entsprechen.

Auch von diesem Bilde sind uns nur wenige Studien erhalten. Am werthvollsten für die Entwicklung der Composition sind drei in Oxford (Br. 37) befindliche Kopieen eines früheren Entwurfs. Sie zeigen eine andere Anlage der Treppe und verlegen die Handlung in die geschlossene Apsis der Kirche. Wichtiger ist, dass dem Priester am Altare der Papst noch nicht gegenüber kniet, dass dieser vielmehr weiter unten auf der Treppe knieend wie ein gewöhnlicher Zuschauer aufgefasst war. In der Aenderung dieser Anordnung ein blosses höfisches Compliment vermuthen, heisst dem Kunstverstande Rafael's zu nahe treten. Er bedurfte nicht bloss für die äusseren Linien der Composition dies Gegengewicht, sondern auch für die innere Entwicklung des Gedankens den Vertreter der kirchlichen Unfehlbarkeit. Erst durch das Hinaufrücken des Papstes gewann die Composition ihre Vollendung.

Das dritte Wandbild schildert Attila vor Rom, wie er durch die Vorstellungen Papst Leo's I. und durch die wunderbare Erscheinung der Apostelfürsten bewogen wird, von Rom abzustehen. (Fig. 71.) Auch hier handelt es sich also wieder um Beschützung der Kirche durch die himmlischen Mächte. Das Kriegsgefolge Attila's zu Ross und zu Fuss mit Lanzenträgern, Tubabläsern und flatternden Standarten entwickelt sich rechts aus der Tiefe des Bildes und ist bis über die Mitte desselben vorgedrungen. Prächtige Gestalten in phantastischen Rüstungen sprengen auf feurigen Rossen daher. Der eine rechts mit dem engen Schuppenpanzer ist von der Trajanssäule entlehnt. Alles ist noch mitten im kriegerischen Feuer; nur die beiden Lanzenträger, welche voran schreiten, stutzen plötzlich, da sie den Papst mit seinem Gefolge in unmittelbarer Nähe gewahren. Attila selbst, der auf seinem ruhig schreitenden Streitross die Mitte des Bildes einnimmt, wird in diesem Augenblick durch eine andere Erscheinung gefesselt. Denn von der Linken her schweben vom Himmel herab die Gestalten der Apostel-

Zu Seite 294.



Fig. 71. Attila vor Rom, von Rafael. Vatikan.

fürsten mit Schwertern in den Händen, den Eroberer zur Umkehr mahnend. Dieser, den die Krone auf dem Haupt kenntlich macht, richtet wie vor Entsetzen erstarrt, den Blick auf die wunderbare Erscheinung und wendet sich mit beiden rückwärts geworfenen Armen instinktmässig zur Umkehr. Diese leidenschaftliche Bewegung erhält durch die Ruhe seines Schlachtrosses eine noch schärfere Betonung.

Auf der anderen Seite sieht man den Papst in prachtvollen Pontificalgewändern, mit der dreifachen Tiara gekrönt, auf seinem Zelter heranziehen, den ein nebenher schreitender Hellebardier am Zügel führt. Der Papst, der die Hand wie beschwörend emporstreckt, trägt die weichlichen Züge Leo's X. Wir sehen also, dass inzwischen Julius II. gestorben und sein Nachfolger erwählt ist. Neben dem Papst und hinter ihm reiten zwei Kardinäle auf Maulthieren, während etwas tiefer im Hintergrunde links drei weitere berittene Begleiter sich zeigen, von denen der eine ein grosses Pontificalkreuz trägt. Auch hier ist die Papstgruppe im Gegensatze zu der leidenschaftlichen Bewegung der Hunnen voll feierlicher Ruhe und von trefflicher Wirkung, obwohl sie diejenige im Heliodorbilde an grossartiger Würde nicht erreicht. Den Hintergrund bildet eine reiche Landschaft mit den weltbekannten Ruinen Roms, während rechts brennende Ortschaften den Weg des hunnischen Heeres bezeichnen.

Merkwürdig ist nun ein Blatt in Oxford, welches die Kopie nach einem früheren Entwurf zu diesem Bilde enthält. Die Seite der Hunnen ist im Wesentlichen schon so, wie das Gemälde sie zeigt, nur dass in den Rüstungen der Krieger die antike Form vorwiegt. Auffallend aber ist, dass in der Papstgruppe noch nicht Leo X., sondern Julius II. erscheint, der wieder auf seinem Sessel getragen wird. Begreiflich, dass Rafael bei der Ausführung in der Gestalt Leo's X. dem neuen Papst Rechnung tragen musste; begreiflich aber auch, dass er die Gruppe zu einer Reitergruppe umschuf, denn er gewann dadurch ein neues Motiv und wirkte um so kräftiger durch den Gegensatz dieser sanft einherziehenden Cavalcade mit dem wilden Getümmel der hunnischen Reiter.

Aber es liegt uns ein noch früherer Entwurf für dieses Bild vor in der herrlichen Sepiazeichnung des Louvre (Br. 235), welche mit Unrecht neuerdings dem Meister abgesprochen worden ist. Wer das Blatt jemals selbst gesehen und geprüft hat, wird die Hand und den Geist Rafael's darin nicht verkennen. Die Unterschiede der Composition von der des ausgeführten Bildes sind so gross und zeugen von so

selbständiger Genialität der Erfindungskraft, dass an keinen Anderen zu denken ist. Zunächst sind fast alle Figuren nackt gezeichnet oder nur mit eng anliegenden, die Formen mehr verrathenden als verhüllenden Lederpanzern bekleidet. Sodann füllt das Gewimmel der Hunnen den ganzen Vordergrund des Bildes, denn während die Hauptgruppe rechts im Wesentlichen dem Gemälde entspricht, hat der Künstler links noch drei Reiter und vier Fussgänger angebracht, welche mit allen Zeichen des Schreckens und Entsetzens im Anblick der himmlischen Erscheinung zusammenfahren. Wer sich an der Zugabe einiger in Wolken schwebender Engel stösst, hat übersehen, dass dieselben später von andrer Hand hinzugefügt worden sind, um das ursprünglich im Halbrund schliessende Blatt viereckig zu machen. Wichtiger dagegen ist die Veränderung in der Figur Attila's, der nur mit dem einen Arme zurückfährt, während er mit der rechten Hand sich gegen das Blendende der himmlischen Gestalten zu schützen sucht. Wie sehr der Ausdruck Attila's an Prägnanz und einheitlicher Stimmung gewonnen hat, indem der Künstler auf dieses doppelte Motiv verzichtete und ihn mit beiden Armen sich in jähe Umkehr und Flucht werfen lässt, liegt auf der Hand. Aber auch einen andern grossen Fortschritt that Rafael, als er die Gruppe des auf seinem Zelter heranziehenden Papstes, die man auf dem Entwurf ganz fern im Hintergrunde sieht, in den Vordergrund rückte und die prächtigen Figuren der dort angebrachten, wild bewegten Hunnen opferte. Denn es ist nicht minder zweifellos, dass er dadurch die ganze Wucht der leidenschaftlichen Bewegung auf Attila selbst und seine nächsten Begleiter concentrirte und durch den Gegensatz der päpstlichen Gruppe den Eindruck steigerte. Endlich erreichte er dadurch, dass der Papst, wie die Legende berichtet, mit in die Handlung eingreift, während er nach dem ersten Entwurfe eigentlich post festum gekommen wäre. Dies ist einer der vielen Fälle, wo wir bei Rafael, indem wir in die Werkstatt des schaffenden Genius blicken, mit wachsender Bewunderung die Weisheit seines künstlerischen Verfahrens erkennen. Auch dieses Bild voll Feuer und Leben erhielt durch die glänzende Kraft der Farbe, durch die energische Frische der Gestalten und die feine Abtönung des Hintergrundes hohen malerischen Reiz.

Als letztes Bild dieser Reihenfolge entstand an der zweiten Fensterwand die Befreiung Petri. Der Künstler hat hier die durch das einschneidende Fenster bedingte Form des Bildes zu einer Darstellung benutzt, welche drei Momente der Handlung umfasst. In der Mitte

oben über dem Fenster sieht man den Kerker, hinter dessen Gitter der Apostel in Schlummer versunken ruht, an Händen und Füssen mit Ketten gefesselt. Die beiden Wächter, die sich vom Schlaf übermannt, an die Wand lehnen, bemerken nicht, wie die Lichtgestalt eines Engels, von Strahlenglanz umflossen, sich über den Schlummernden neigt, um ihn aufzuwecken. Diese Scene ist in ihrer Einfachheit von ergreifender Wahrheit und durch die magische Beleuchtung von wundergleicher Wirkung. An der rechten Seite sieht man nun, wie der von einer Lichtaureole umstrahlte Engel den staunenden Apostel an der Hand gefasst hält, um ihn aus dem Kerker zu geleiten und sorglich durch die beiden auf den Stufen vor dem Kerker in tiefsten Schlaf versunkenen Wächter in's Freie zu führen. Auch hier ist Alles so fesselnd erzählt, dass der Zuschauer fast in athemlose Spannung versetzt wird. Auf der linken Seite sieht man ebenfalls zwei Wächter auf den Stufen ausgestreckt; aber ein dritter, der eben mit einer Fackel herbeieilt, weckt den einen auf, indem er nach dem Kerker hinweist, zum Zeichen, dass das ungewöhnliche Ereigniss von ihm bemerkt worden ist. Der betroffene Ausdruck und die erstaunten Bewegungen des aufgeschreckten Schläfers, im Gegensatz zu der noch ungestörten Ruhe seines schlummernden Gefährten und dem unruhigen Auffahren eines vierten, der im Hintergrunde sichtbar wird und sich gegen das blendende Licht der Fackel mit vorgehaltenem Arm zu schützen sucht, alles das ist von erstaunlicher Wahrheit momentanen Geschehens. Die Mondessichel, halb von Wolken verdeckt, giesst ihren milden Schein über die Scene, in wirksamem Contrast mit den scharfen Lichtern, welche die Fackel auf die Rüstungen der Wächter wirft. Es ist wohl das erste Beispiel solcher künstlichen Beleuchtungseffekte im Bereich monumentaler Malerei, zugleich ein hoher Beweis von der Meisterschaft, mit welcher Rafael die Freskotechnik beherrschte und von der koloristischen Vollendung, zu der er sich aufgeschwungen hatte. Um so höher steht diese Wirkung, da sie nicht um ihrer selbst willen erstrebt ist, sondern nur um die im Stoff liegenden Bedingungen mit voller malerischer Freiheit zum Ausdruck zu bringen. Man kann daher sagen, dass dieses Bild den benachbarten in seiner Weise ebenbürtig ist.

In der Wahl der Gegenstände dieses Zimmers spielten die Beziehungen auf zeitgeschichtliche Vorgänge eine grosse Rolle. Heliodor's Züchtigung sollte an die Vertreibung der Feinde aus dem Kirchenstaat, die Messe von Bolsena an die vermeintliche Besiegung der Irrlehren zu Anfang des 16. Jahrhunderts, Attila's Zurückweisung an die Ver-

jagung der Franzosen aus Italien, die Befreiung Petri endlich an die Befreiung Leo's X. aus den Händen der Franzosen in Mailand, da er noch Kardinal war, erinnern. Allein bei Rafael's Compositionen ist dies das Grosse, dass sie durch solche Anspielungen weder gewinnen noch verlieren können.

Für das Kreuzgewölbe dieses Zimmers ordnete Rafael vier Compositionen aus dem alten Testament an, welche das wunderbare Eingreifen Gottes vorbildlich veranschaulichen. Auf dem ersten Bilde erscheint Jehovah dem Noah, um ihm das bevorstehende Strafgericht und zugleich seine Errettung aus demselben zu verkünden. Weiter sieht man Abraham, im Begriff, seinen Sohn zu opfern, durch den Engel Gottes zurückgehalten. Das dritte Bild schildert Jakobs Vision der Himmelsleiter; das vierte, wie Jehovah im brennenden Dornbusch dem Moses erscheint. Von diesen Bildern ist nur die Darstellung Jehovah's im Dornbusch von höherer Bedeutung; im Uebrigen scheint Rafael dieselben vielleicht sogar im Entwurf einem seiner Schüler, vielleicht dem Giulio Romano überlassen zu haben. Bedeutsam sind sie aber insofern, als sie in der Gestalt Gottvaters einen entschiedenen Einfluss der sixtinischen Decke bezeugen. Bemerkenswerth ist ausserdem, gegenüber der goldglänzenden Decke der Stanza della Segnatura, die Vereinfachung des Stiles und der farbigen Wirkung, die dadurch herbeigeführt wird, dass an Stelle der imitirten Mosaiken die Nachbildung eines ausgespannten Teppichs tritt. Die Sockelbilder endlich enthalten grau in grau gemalte allegorische Figuren als Karyatiden und dazwischen kleine Bilder als Bronzereliefs gemalt. Obwohl nachmals durch Carlo Maratti erneuert, enthalten sie immer noch unverkennbare Züge rafaelischer Anmuth.

Siebentes Kapitel.

Rafael unter Leo X.

Mit dem Tode Julius des Zweiten am 11. März 1513 schloss eine wichtige Epoche nicht bloss für Rafael, sondern für das ganze römische Kunstleben. Jener gewaltige Papst hatte mit genialem Blick die bedeutendsten Künstler seiner Zeit herbeigerufen und ihnen die grössten Aufgaben gestellt. Was unter ihm geschaffen wurde, die Anfänge von St. Peter, die Decke der Sixtina, die beiden ersten Stanzen Rafael's, gehört zum Herrlichsten und Erhabensten unter den künstlerischen Besitzthümern der Menschheit. Nicht in gleichem Sinne förderte der noch junge Mediceer, der als Leo X. den päpstlichen Thron bestieg, die Kunst. Wohl brachte er von den Traditionen seines Hauses die Pflege der Wissenschaft, Literatur und Kunst mit; wohl blühten auch unter ihm am päpstlichen Hofe alle jene geistigen Interessen, in deren Pflege die Renaissancekultur gipfelt, und es konnte dem oberflächlichen Blick so scheinen, als ob jetzt erst das Augusteische Zeitalter für jene Epoche beginne. Aber in Wahrheit war es doch, anstatt des von hohen Planen und Zielen erfüllten Julius, nur ein bequemer Genussmensch und Lebemann, der als lachender Erbe die Hinterlassenschaft einer grossen und stürmischen Vergangenheit antrat. In den Vergnügungen seines Hofes wechselten mit den edleren Genüssen der Poesie und der von Leo leidenschaftlich geliebten Musik derbe Spässe von Possenreissern, Mummenschanz aller Art, Pferderennen und Stiergefechte, bei welchen, in ächt römischer Weise, es dem Vergnügen keinen Eintrag that, wenn mehrere Menschen todt auf dem Platze blieben.

Indess auch den bildenden Künsten war der lebenslustige Mediceer zugethan, und wenn allerdings die grossen Arbeiten Bramante's und Michelangelo's durch ihn eher durchkreuzt als gefördert wurden, so fiel dagegen auf Rafael der ungeminderte Glanz päpstlicher Huld. Von seinen Zuständen um diese Zeit erhalten wir die beste Anschauung aus einem Briefe, welchen er an seinen Oheim Ciarla am 1. Juli 1514 schrieb. Die Verwandten daheim waren offenbar der Ansicht, dass es

nun Zeit für Rafael sei, sich zu verheirathen und hatten ihm eine Landsmännin vorgeschlagen. Rafael antwortet ablehnend, indem er berichtet, dass der Kardinal von Sta. Maria in Portico (Bibbiena) ihm eine Verwandte zur Frau geben wolle. Er habe nur die Genehmigung seiner Oheime zur Bedingung gemacht. Uebrigens fehle es ihm in Rom nicht an guten Partien, da er ein schönes Mädchen von gutem Ruf und einer Mitgift von 3000 Goldscudi bekommen könne. Zudem befinde er sich in den besten Verhältnissen, da man ihm für seine Arbeiten bezahle, was ihm gut dünke. Für die Malereien eines Zimmers im Vatikan, welches er im Auftrage des Papstes angefangen habe, erhalte er 1200 Golddukaten. Sodann habe Seine Heiligkeit ihn über den Bau der Peterskirche gesetzt mit einem Jahresgehalt von 300 Golddukaten. Bis jetzt habe er in Rom schon Besitzungen im Werth von 3000 Goldgulden und ein Einkommen von 50 Goldscudi. Ausserdem wohne er in einem Hause, welches in Rom 100 Dukaten mehr werth sei als 200 dort und so mache er allen Verwandten und der Vaterstadt Ehre. „Ich bitte Euch,“ setzte er hinzu, „geht zum Herzog und zur Herzogin und berichtet ihnen dieses; denn ich weiss, dass sie gern vernehmen, wenn einer ihrer Unterthanen sich Ehre erwirbt und empfehlt mich ihren Herrlichkeiten, wie ich mich auch stets empfehle.“

Das Haus, von welchem Rafael spricht, lag im Borgo nuovo, in der Nähe des Vatikans, war nach der Versicherung Vasari's durch Bramante in Form eines stattlichen Palastes erbaut worden, wurde aber, als man im 17. Jahrhundert den Petersplatz vergrösserte, zerstört. Was den Bau von St. Peter betrifft, so wurde Rafael in der That auf Bramante's Empfehlung nach dessen Tode mit der Oberleitung des Baues beauftragt. In dem Breve vom 1. August 1514, welches die Bestallung enthält, wird das von ihm ausgeführte Modell des Tempels gerühmt und die Hoffnung ausgesprochen, dass der Künstler des in seinem jugendlichen Alter erlangten Ruhms und guten Namens sich würdig beweisen werde. Rafael hatte einen neuen Plan entworfen, in welchem er an Stelle des von Bramante gewählten griechischen Kreuzes das lateinische mit verlängertem Hauptschenkel setzte. Uebrigens rückte der Bau während seiner Lebenszeit nur langsam vor, da man vor Allem erst die durch Bramante zu schwach angelegten Kuppelpfeiler verstärken musste. Dass Rafael auch sonst als Architekt einen hervorragenden Rang einnahm, erkennen wir nicht bloss aus den herrlichen architektonischen Hintergründen seiner Bilder, namentlich der Schule von Athen, sondern auch aus einer Anzahl von Palästen, die

nach seinen Angaben ausgeführt wurden. Dahin gehört der Palast des päpstlichen Kämmerers Branconio d'Aquila, bei welchem Rafael durch Anwendung von Halbsäulen im Erdgeschoss, von Nischen mit Statuen und von kräftig mit Giebeln und Säulenstellung eingefassten Fenstern, sowie von Fruchtschnüren, Medaillons und Masken im Hauptgeschoss jene wirksameren malerischen Contraste in die Architektur einführte, welche damals auch in seinen Gemälden sich geltend machten. Auch für Florenz war er als entwerfender Architekt thätig, da nach seinen Plänen dort der einfach stattliche Palazzo Pandolfini ausgeführt wurde. Hier schloss er sich in der kräftigen Rustika und den einfacheren Formen der strengeren florentinischen Auffassung an. Ob Pal. Uguccioni in Florenz und Pal. Vidoni in Rom ihm ebenfalls zuzuschreiben sind, muss dahingestellt bleiben. Dagegen waren die Stallungen der Villa Farnesina und die schöne noch erhaltene Familienkapelle der Chigi in S. Maria del Popolo von Rafael entworfen. Auch für die Villa Madama wurden die ersten Pläne, die noch in den Uffizien aufbewahrt werden, von Rafael geliefert.

Noch weiter zog ihn der Papst in die umfassendsten Unternehmungen hinein, als er ihm durch ein Breve vom 27. August 1515 die Aufsicht über alle Ausgrabungen in und bei Rom übertrug, mit der bestimmten Weisung, dass ihm von allen Ausgrabungen sofort Anzeige gemacht werde, damit er taugliche Marmorstücke und Steine für den St. Petersbau ankaufen und die Vernichtung antiker Inschriften oder Kunstdenkmale verhindern könne. Eine Denkschrift an den Papst über das Fortschreiten dieser grossartigen Unternehmung, die man zuerst dem Grafen Castiglione, später Rafael zuschrieb, scheint von einer anderen Hand herzurühren. Aber auch sonst erfahren wir, besonders durch Vasari's Zeugniss, mit welchem Eifer Rafael sich dem Studium der antiken Denkmäler widmete. Sagt er doch in einem Briefe an Castiglione, wo er den Bau von St. Peter erwähnt: „Ich wünsche, die schönen Formen der Antike zu finden, weiss aber nicht, ob es der Flug des Ikarus sein wird. Vitruv giebt mir einiges Licht, aber nicht so viel als hinlänglich ist."

Immer mehr trat für die folgenden Jahre seine Gestalt in den Vordergrund, und so umfassend wie einst zu Perikles Zeiten Phidias die attische Kunst beherrscht hatte, so universell stand Rafael im Mittelpunkt des römischen Kunstlebens. Ja so mannichfaltig und vielseitig wurden seine Kräfte in Anspruch genommen, dass das in den letzten sieben Jahren seines kurzen Lebens Geschaffene die auf's Höchste

gesteigerte Kraft eines Einzelnen zu übersteigen scheint, und dass die schildernde Erzählung in schwerfälligem Nacheinander allen den zu gleicher Zeit nebeneinander durchgeführten Unternehmungen kaum zu folgen vermag.

Wir beginnen mit dem dritten Zimmer des Vatikans, dessen Ausführung sich unmittelbar dem vorhergehenden anschloss. Rafael wurde veranlasst, bei den geschichtlichen Darstellungen derselben deutlicher als vorher die Beziehungen zum regierenden Papste zu markiren, und so entstand ein Gemäldeschmuck, der zwar das einmal angeschlagene Thema vom göttlichen Schutz, der über der Kirche waltet, weiter variirt, aber einen strengeren Zusammenhang noch mehr als in der zweiten Stanze vermissen lässt. Nach dem vorzüglichsten der darin enthaltenen Gemälde heisst dieses Zimmer Stanza dell' Incendio. Die Ausmalung des Zimmers, welche wie die des vorhergehenden mit 1200 Golddukaten belohnt wurde, dauerte bis 1517. So sehr war aber der Meister mit anderen Arbeiten überhäuft, dass er die Ausführung ganz in die Hände seiner inzwischen tüchtig herangebildeten Schüler legen musste, und wenn er die Compositionon bis auf die Naturstudien für die einzelnen Gestalten auch mit höchster Sorgfalt vorbereitete, so ging doch unter fremden Händen nothwendig viel von dieser Unmittelbarkeit verloren.

Der Brand im Borgo — um von diesem bedeutendsten Bilde zuerst zu sprechen — bezieht sich auf ein Ereigniss aus der Regierungszeit Leo's IV., der einen im päpstlichen Viertel ausgebrochenen Brand durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht haben soll. Der Künstler führt uns in eine enge Strasse, die auf beiden Seiten von den Trümmern antiker Prachtgebäude eingefasst ist. (Fig. 72.) Die Feuersbrunst hat schon stark um sich gegriffen, denn zur Rechten und Linken schlagen Flammen untermischt mit Rauchwolken aus dem Innern der Gebäude hervor und treiben ein wirres Gewimmel von Fliehenden, besonders von Frauen und Kindern auf die Strasse. Rechts sieht man vor einer ionischen Säulenhalle eine Treppe herabführen, auf welcher ein jüngerer und ein älterer Mann mit dem Löschen des Feuers beschäftigt sind, während von unten her ein Mädchen sich auf den Zehen aufrichtend, ihnen Gefässe mit Wasser zureicht. Ganz herrlich ist vorn eine junge Frau, die eilends einige Stufen herabsteigt, einen Wasserkrug auf dem Haupte, einen andern in der linken Hand tragend, um sich an dem Rettungswerk zu betheiligen. Der Sturm wühlt in ihren Gewändern und lässt die schwellenden Formen des Körpers um so schöner hervor-

Zu Seite 302.

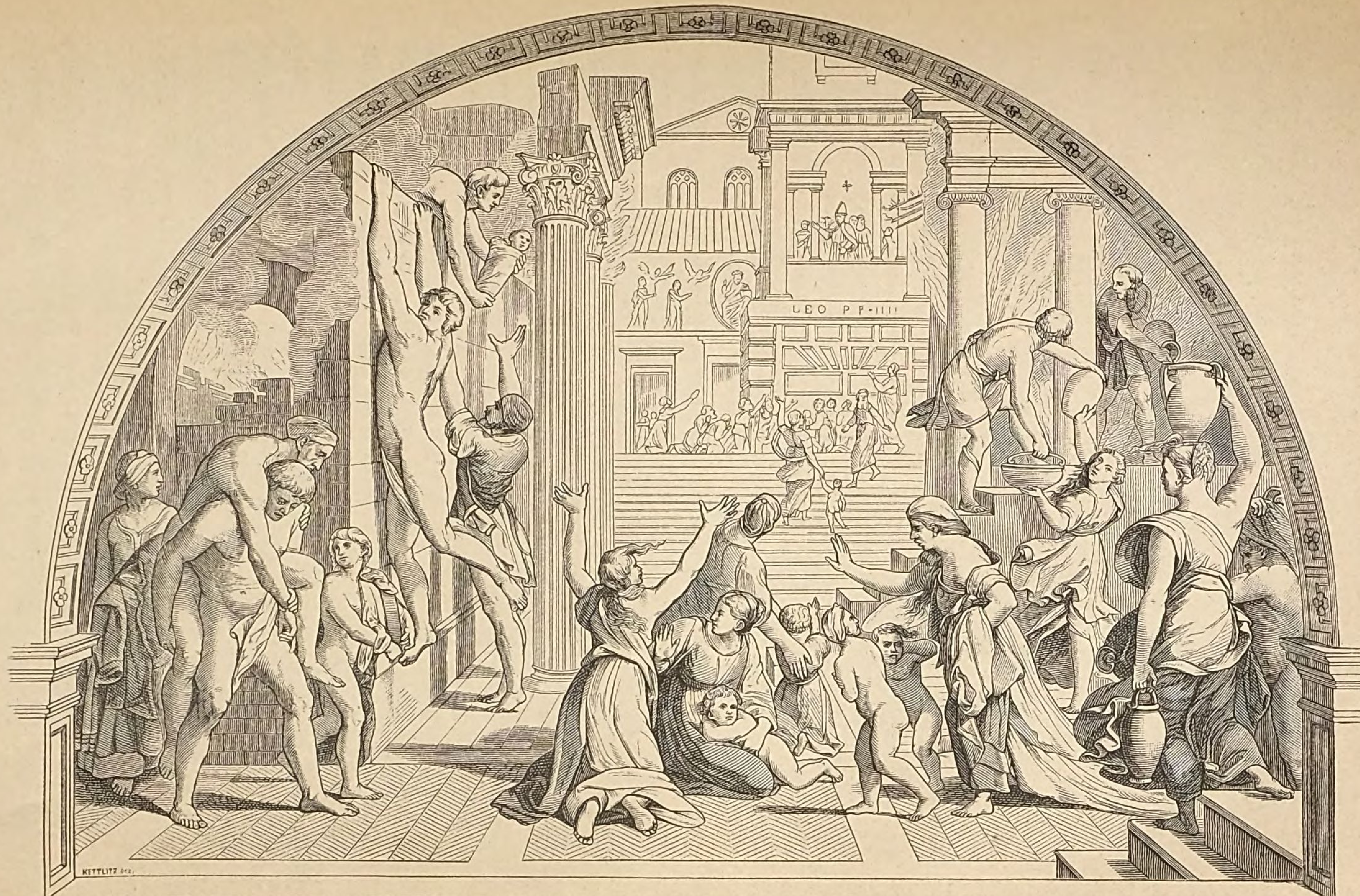


Fig. 72. Der Brand im Borgo, von Rafael. Vatikan.

treten. Vor ihr enteilt eine Frau, auf dem Arm einige rasch zusammengeraffte Kleider tragend, und treibt ihre beiden nackten Kinder mit den Mienen des Entsetzens vor sich her.

Ist auf dieser Seite das weibliche Element vorwiegend, so sieht man auf der Linken hauptsächlich die Flucht der Männer und Greise. Prachtvoll ist namentlich der markige Jüngling, welcher sich von einer hohen Mauer herablässt und sich zum Sprunge auf die Erde anschickt. Neben ihm hat ein andrer sich auf die Zehenspitzen gehoben, um ein Wickelkind aufzufangen, welches die Mutter von der Mauer herabzureichen im Begriff steht. Noch herrlicher ist die Gruppe im Vordergrund, die an Aeneas und Anchises erinnert, denn ein kräftiger jüngerer Mann trägt seinen greisen Vater auf den Schultern in's Freie: eine Gruppe, die schon durch die wundervolle Führung der Linien von unvergleichlicher Herrlichkeit ist. Neben ihm hält sein Knabe mit dem Vater gleichen Schritt und blickt ermuthigend zu ihm auf, während die Mutter mit angstvollen Geberden ihm folgt. Beide Seitengruppen werden in der Mitte durch eine Gruppe von Frauen mit ihren Kindern auf's Schönste verbunden. Während die eine, ihr nacktes Kind im Schoosse, am Boden hockt und voll theilnehmenden Staunens nach der rührenden Familienscene hinblickt, streckt eine zweite, die sich mit dem Rücken gegen den Beschauer auf die Kniee geworfen hat, die Arme leidenschaftlich flehend gegen den in der Tiefe des Bildes erscheinenden Papst aus. Dorthin wendet sich auch die dritte Frau, die ihr Kind niederknieen und die Händchen bittend erheben lässt.

So ist in genialer Weise der Vordergrund mit dem Hintergrunde des Bildes verbunden, wo man die Façade der bedrohten alten Peterskirche sieht, davor aber die Ecke des päpstlichen Palastes, wo der Papst mit seinem Gefolge in einer Loggia erscheint, die Hand zum Zeichen des Kreuzes erhebend, um dadurch den Brand zu löschen. Vor dem Palast aber auf den zu demselben emporführenden Stufen sieht man ein Gewirr von Männern, Weibern und Kindern, die mit dem Instinkt der Angst den Papst um Hülfe anflehen. Wäre Rafael der höfische Künstler gewesen, für welchen die Gedankenlosigkeit ihn bisweilen ausgeben möchte, so hätte er sicherlich die Figur des Papstes lebensgross in den Vordergrund gebracht und alles Andere ihr untergeordnet. Aber grade hier bewährt er sich wieder als der hohe Meister voll freien Geistes, der keine andere Rücksicht kennt, als die seines künstlerischen Gewissens. So muss denn der Papst räumlich mit einer untergeordneten Stelle vorlieb nehmen, wird aber geistig doch zum

Mittelpunkte des Ganzen, auf welchen sich auch die Gruppen des Vordergrundes beziehen. Beachtenswerth ist, dass Rafael, der in den Bildern des Heliodorzimmers noch an historischen Kostümen festgehalten, hier sich von diesen Schranken befreit und mit Vorliebe nackte Gestalten oder solche in rein idealer Gewandung verwendet. Hierin sowie in dem mächtigen Mark der Gestalten, den kühnen Bewegungen und Verkürzungen erkennen wir zuerst einen durchgreifenden Einfluss Michelangelo's. Doch bleibt auch dabei der grosse Meister sich selber treu und weiss der Energie dieses heroischen Stiles seine eigenste Anmuth zu vermählen.

In der Ausführung merkt man an der derberen Zeichnung und Modellirung, namentlich an den harten braunrothen Tönen des Fleisches, Schülerhände, besonders die Mitwirkung Giulio Romano's. Zahlreiche Studienblätter in verschiedenen Sammlungen deuten auf die frühe Bewunderung, welche dies Bild mit seiner grossartig freien Gestaltungskraft in den Künstlerkreisen erregte; wenige Blätter indess dürfen als eigenhändige Zeichnungen Rafael's gelten. Dazu zählen wir die köstliche Röthelstudie zu dem seinen Vater tragenden Mann, in der Albertina (Br. 177) und ebendort die herrliche Studie zu den beiden Frauen mit dem betenden Kinde (Br. 174), sowie die ähnlich ausgeführte Figur des sich von der Mauer herablassenden Mannes (Br. 175), die meisterlich lebendige Wasserträgerin, bekleidet in den Uffizien (Br. 493), nackt in Oxford (Br. 43), doch letztere wohl schwerlich Original.

Das zweite dieser Bilder ist der Ueberfall bei Ostia. Auch hier handelt es sich um ein Ereigniss aus der Regierungszeit Leo's IV. Damals erschienen an den Küsten Italiens sarazenische Seeräuber, überall plündernd und verheerend. Im Jahr 849 blokirten sie mit ihrer Flotte den Hafen von Ostia und bedrohten Rom; da sandte Leo IV. seine schnell zusammengerafften Truppen ihnen entgegen, die in einer Seeschlacht an der Mündung des Tiber einen glänzenden Sieg über die Ungläubigen davontrugen. Rafael zeigt uns links im Bilde das an der Mündung des Flusses gelegene Castell von Ostia. Vor demselben sieht man mehrere päpstliche Kriegsgaleeren mit gerefften Segeln, während ein feindliches Schiff eben das Segel ausgespannt hat, um zu entfliehen und weiter zurück zwei das hohe Meer zu erreichen suchen. Noch tobt der Kampf, der aus den stark bemannten Booten und selbst von den Mastkörben aus geführt wird, aber er neigt sich seinem Ende zu. Eins der Schiffe lodert eben in Flammen auf, und verzweiflungsvoll stürzt sich eine Anzahl Ungläubiger in's Meer, um durch Schwimmen

den Strand zu gewinnen. Aber auch auf der kahlen Landzunge, die von rechts in's Bild hineinragt, sieht man zwei päpstliche Ritter gegen sarazenische Bogenschützen einhersprengen.

Dies Alles begiebt sich im Mittelgrunde, während der Vordergrund das Ergebniss des Kampfes in einer Anzahl Gefangener zeigt, welche vor den links auf einem Throne sitzenden Papst gebracht werden. Dieser, mit den reichen Pontifikalgewändern und der Tiara bekleidet, trägt die Züge Leo's X. und wendet mit gehobenen Händen und dankbar frommem Blick sich zum Himmel, während hinter ihm die Kardinäle Bibbiena und Giuliano de' Medici stehen und weiter rechts das Gefolge mit voraufgetragenem Kreuz sichtbar wird. Ganz vorn steht eine prächtige Kriegergestalt in römischem Panzer, den linken Arm in die Seite gestemmt und mit der ausgestreckten Rechten auf die Gefangenen hinweisend. Zu dieser Figur besitzt die Albertina (Br. 176) die herrliche nach dem nackten Modell ausgeführte Röthelstudie Rafael's, welche dieser als Zeichen seiner Verehrung an Dürer geschickt hat.

Vor dem Papst knieen drei gefesselte nackte Sarazenen, welche von römischen Soldaten zu Boden gestossen werden. Den vorderen hat ein junger Krieger im Schuppenpanzer am Schopf gepackt, ein anderer, mehr im Hintergrunde, wird eben herbeigetrieben und die Krieger blicken fragend zum Papst empor, wie um seinen Willen betreffs der Gefangenen zu vernehmen. Gleich daneben kniet ein Römer in herrlicher Verkürzung auf einem am Boden liegenden Feind, dem er eben die Hände auf dem Rücken zusammen bindet. Andere Gefangene werden rechts im Vordergrunde gelandet, wo ein Ferge mit energischem Stoss der Ruderstange seinen offenen Nachen eben an's Land treibt. Zwei Krieger mit gezücktem Schwert eilen herbei, um sich der Gefangenen zu bemächtigen. Unter ihren ausgestreckten Armen bleibt ein Raum frei, wo man einen Römer todt am Boden sieht, während der über ihm knieende Sarazene mit einem zweiten Feinde kämpft, dem er die Streitaxt zu entwinden sucht.

Auch diese Composition ist reich an schönen Gruppen und Gestalten und verräth in der Kühnheit der Bewegungen, in den Verkürzungen, in der Vorliebe für nackte Gestalten und energisch ausgeprägten Muskelbau den Einfluss Michelangelo's, mit welchem Rafael hier in glänzender Weise den Wettkampf aufgenommen hat. Wie sehr damals seine Phantasie mit Schlachtbildern erfüllt war, beweisen die drei berühmten Federzeichnungen zu Oxford (Br. 45, 46, 47), wo ein Ueberschuss compositioneller Kraft sich in Kampfscenen von höchstem leidenschaftlichem Feuer Luft macht.

Die beiden andern Bilder stehen an Werth erheblich hinter jenen zurück. Das erste schildert die Krönung Karls des Grossen durch Leo III., der wieder mit den Zügen des regierenden Papstes auftritt. Dafür hat Karl, einer politischen Anspielung und dem Bündniss des Papstes mit Frankreich zu Liebe, die Züge Franz I. erhalten. Das Ganze ist ein Ceremonienbild, das durch geschickte Anordnung und durch charaktervolle Porträtgestalten Interesse gewinnt, während sich der Künstler durch einige nackte Gestalten, welche Prachtgeräth herbeischleppen, schadlos zu halten sucht. Immerhin erkennt man auch hier den Meister grossen historischen Stils. Das letzte Bild schildert den Reinigungseid Leo's III. Dieser hatte Karl den Grossen gegen die aufrührerischen Barone Roms zu Hülfe gerufen. Karl erschien und forderte beide Parteien vor seinen Richterstuhl. Der Papst weigerte sich zwar die richterliche Gewalt anzuerkennen, erbot sich aber freiwillig einen Reinigungseid abzulegen. So sehen wir ihn auf der Freske, von zahlreichem Gefolge umgeben, vor dem Altar des h. Petrus stehen und auf das offene Evangelienbuch schwören. Im Vordergrunde rechts hat Rafael die stolze Gestalt eines der Widersacher des Papstes mit trotziger Geberde dargestellt, links dagegen die imposante Figur des Kaisers in prächtigem Purpurkleide, der mit der Rechten energisch wie bestätigend auf den Papst hinweist. Auch hier ist durch die Schönheit der Anordnung und die Fülle lebensvoller Gestalten der Eindruck historischer Würde erreicht. In der Ausführung freilich herrscht wieder durchweg die Hand der Schüler. Als Sockelfiguren verwendete Rafael sinnreich eine Anzahl von Fürsten, die dem römischen Stuhle sich geneigt erwiesen haben. Sie waren in Bronzefarbe von Giulio Romano ausgeführt, mussten aber später von Maratti vollständig übermalt werden.

Ungleich höher steht die eigene Betheiligung Rafael's bei einem anderen Monumentalwerk, welches er im Auftrage des kunstsinnigen Banquiers Agostino Chigi in Sta. Maria della Pace ausführte. Es sind vier Sibyllen, mit welchen er den Raum über der ersten Arkade rechts geschmückt hat. (Fig. 73.) Rafael zeigt sich hier wieder als der grosse Meister der Raumausfüllung, denn er hat seine Sibyllen so vertheilt, dass zwei sich an den Bogen anlehnen, zwei andere neben ihnen sitzend sich ihnen anschliessen, während zwei an den Seiten mit Schriftrollen herabschwebende Engel in ungezwungener Weise den Raum ausfüllen. Ausserdem sieht man zwischen den Sibyllen köstliche Engelknaben sich auf Inschrifttafeln stützen, während auf der Höhe des

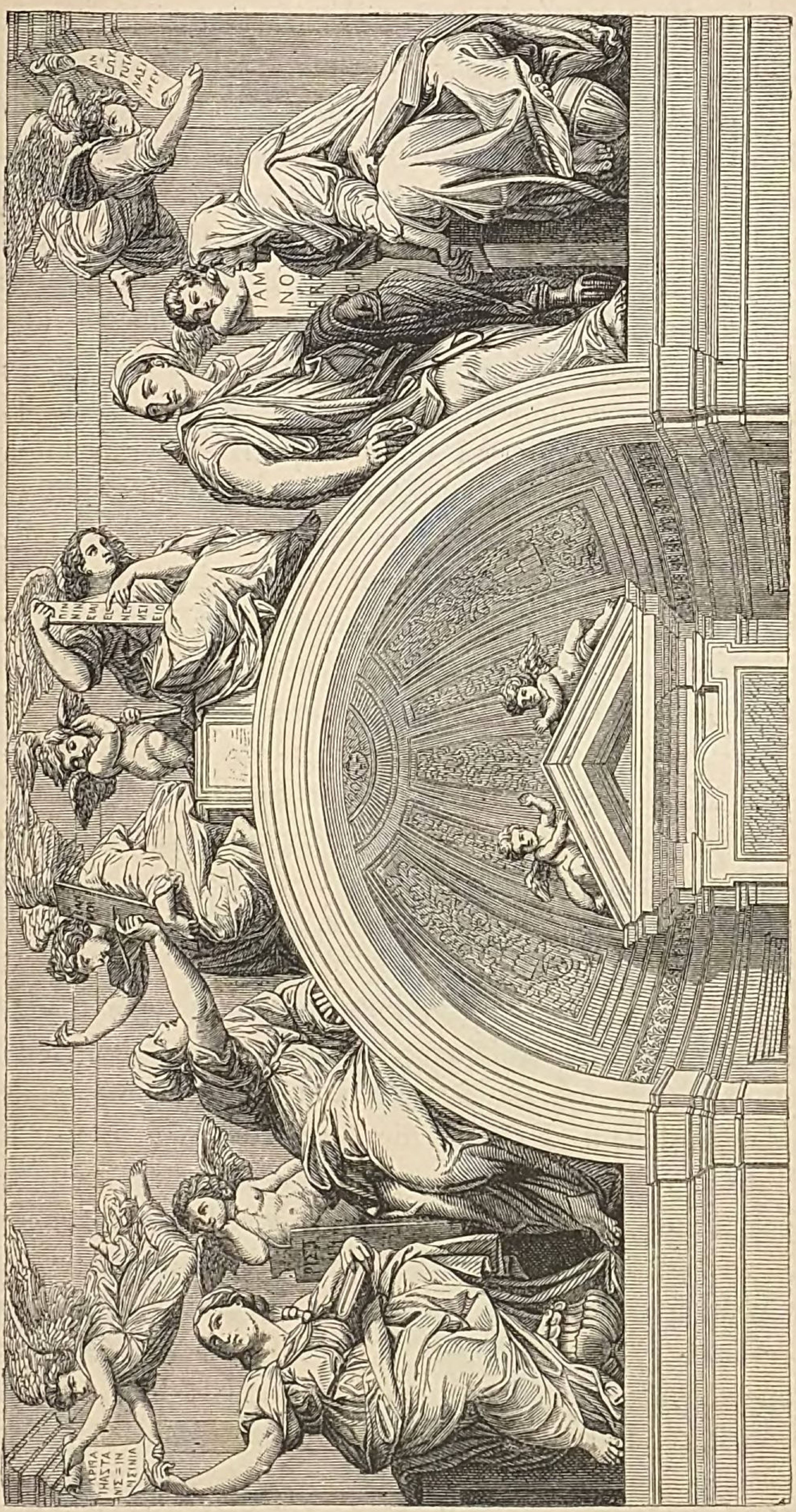


Fig. 73. Die Sibyllen Rafael's. Sta. Maria della Pace.

Bogens ein dritter mit einer brennenden Fackel kniet und neben ihm zwei Engel in schönen Gewändern wiederum Schrifttafeln halten. Nirgends vielleicht hat Rafael im Wetteifer mit Michelangelo so bestimmt

und zugleich so herrlich sein künstlerisches Glaubensbekenntniss abgelegt wie hier. Denn anstatt der unnahbaren Hoheit der Sibyllen der Sixtina, entzückt uns hier die ganze liebenswürdige rafaelische Anmuth, und obwohl auch diese Gestalten von schwungvoller Begeisterung erfüllt sind, so bleiben sie uns doch durch die milde Schönheit der Köpfe, durch die entzückende Anmuth der Gewänder und den Adel der Bewegungen menschlich nahe. Hier ist nichts Gewaltsames zu überwinden, sondern wie eine holde .Melodie schmeicheln sich die Formen in unsre Seele, und das Auge wird nicht müde, die reiche Mannichfaltigkeit des rhythmischen Lebens, die köstlichen zur Harmonie verbundenen Contraste, die bei aller Freiheit hohe architektonische Gesetzmässigkeit zu bewundern. Auch die Farbenwirkung ist voll feiner Harmonie; von einem braunen Grunde heben sich die lichten Gestalten in warmer, klarer Färbung ab; die Modellirung ist in zarten luftigen Tönen ohne alle Schwere durchgeführt; in den Gewändern giebt das Gelb den Grundakkord an. Eine geistvolle Röthelstudie zu der an den Bogen gelehnten Sibylle befindet sich in Oxford (Br. 41), die köstliche Studie zu dem links schwebenden Engel, nackt und bekleidet, in der Albertina (Br. 165). Ueber den Sibyllen malte Timoteo Viti nach Rafael's Entwürfen vier Propheten, würdevolle Gestalten, in deren Gewändern aber unruhig schillernde Farbentöne sich bemerklich machen. Eine treffliche Röthelstudie Rafael's zum Daniel sieht man in den Uffizien (Br. 497).

Hatte der Meister bei den Sibyllen noch überwiegend eigenhändig sich der Ausführung widmen können, so musste er dagegen bei einem weiteren grossen Auftrage für den Vatikan sich in umfassender Weise seiner Schüler bedienen. Es galt, die Loggien in dem von Bramante erbauten Hofe des h. Damasus mit Fresken zu schmücken, und zwar jenen Flügel dieser offenen Pfeilerhallen, welcher sich den Stanzen unmittelbar vorlegt. Die dreizehn mit Flachkuppeln überwölbten Arkaden des zweiten Stockwerks sollten mit gemalten Ornamenten und Stuckdekorationen geschmückt werden, welche in dem Reichthum einer geradezu unerschöpflichen Phantasie, in der geistvollen Aufnahme und Fortbildung antiker Dekorationen, in dem zauberischen Spiel der Farben unvergleichliche Pracht mit köstlicher Heiterkeit verbinden. Giovanni da Udine war es namentlich, der sich durch die Ausführung dieser Dekoration seinen Ruhm erwarb. (Fig. 74.) Die Kuppelgewölbe aber theilte Rafael in vier Felder, auf welchen er zweiundfünfzig Scenen aus der Bibel, mit Ausnahme von vieren ausschliesslich dem alten

Testament angehörig, durch seine Schüler ausführen liess. Hauptsächlich waren es Giulio Romano und Perin del Vaga, sowie Francesco Penni, welche neben manchen Andern diese Werke geschaffen haben.

Wir können hier nicht auf alles Einzelne eingehen; es genügt im Allgemeinen anzudeuten, wie Rafael hier für die Bilder des alten Testamentes eine Darstellungsweise gefunden hat, die sich von der naiven Uebertragung in die unmittelbare Gegenwart, wie die Florentiner des 15. Jahrhunderts und die Venezianer sogar des Cinquecento sie liebten, bedeutsam unterscheidet. Alles ist zu einem allgemein gültigen idealen Stil erhöht, besonders aber durch herrliche Entwicklung der landschaftlichen Gründe ein stimmungsvolles Element hinzugefügt. Am wenigsten gilt dies von den Bildern der ersten Arkade, wo die Schöpfungsakte in einer an Michelangelo erinnernden und doch hinter ihm zurückbleibenden Weise geschildert werden. Aber in der Geschichte der ersten Eltern wird ein neuer, Rafael durchaus eigener Ton angeschlagen, und in der Vertreibung

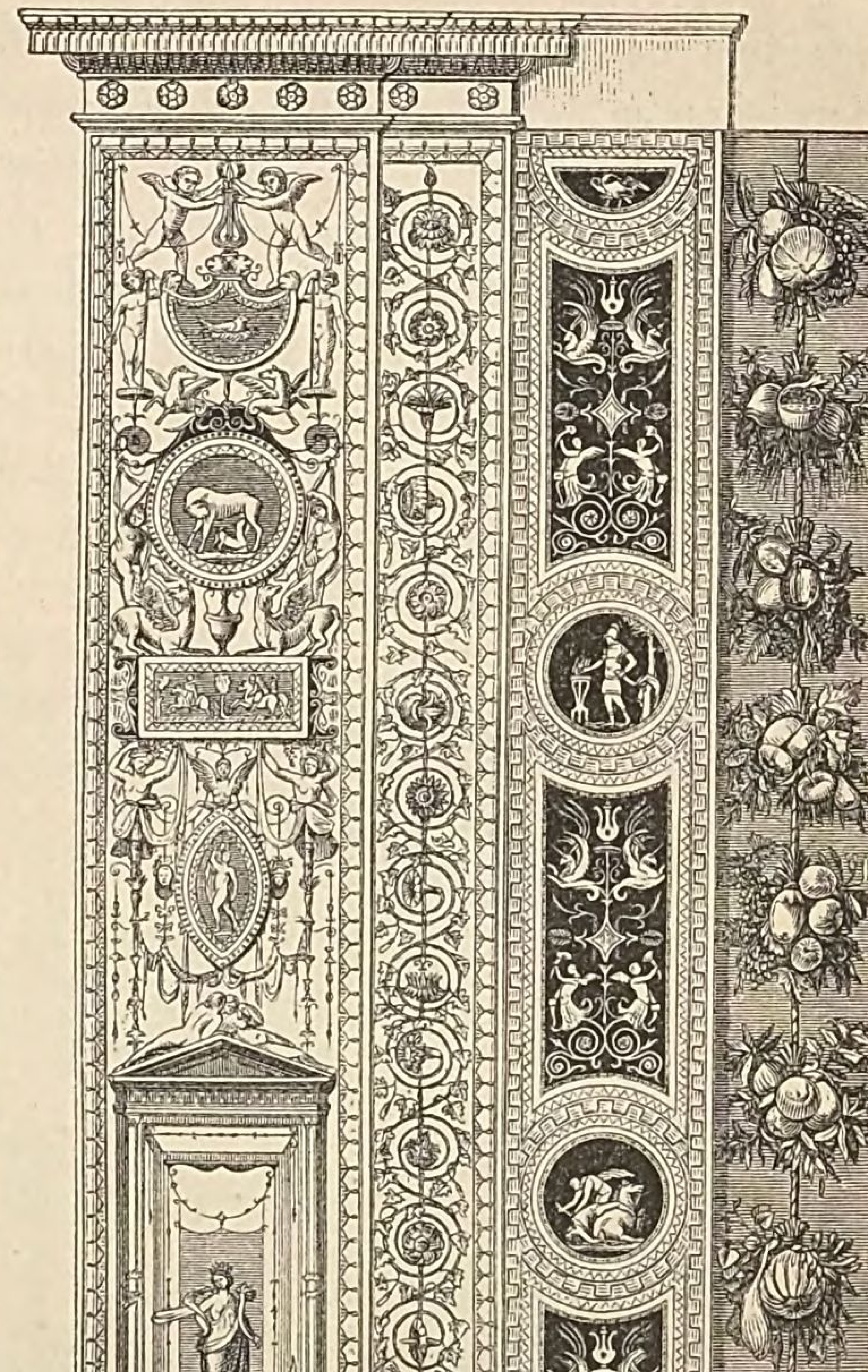


Fig. 74. Aus den Loggien des Vatikans. Von Rafael.

aus dem Paradiese, von welcher die Windsor-Sammlung (Nr. 1) den herrlichen in Kreide ausgeführten Entwurf besitzt, erreicht der Künstler, indem er die Erinnerungen an Masaccio's Fresken in der Brancacci-Kapelle neu belebt, seine ganze Höhe. (Fig. 75.) Noch weiter entfaltet sich in den Bildern aus Noah's Leben dieser edle Stil, der im Idyllischen wie im Heroischen die Stimmung der patriarchalischen Zeit so glücklich zu treffen weiss. In den Geschichten Abrahams und Isaaks ist nicht minder eine Reihe der schönsten Gedanken ausgesprochen, so namentlich Abraham bei der Erscheinung der drei Engel, Lot auf der Flucht mit

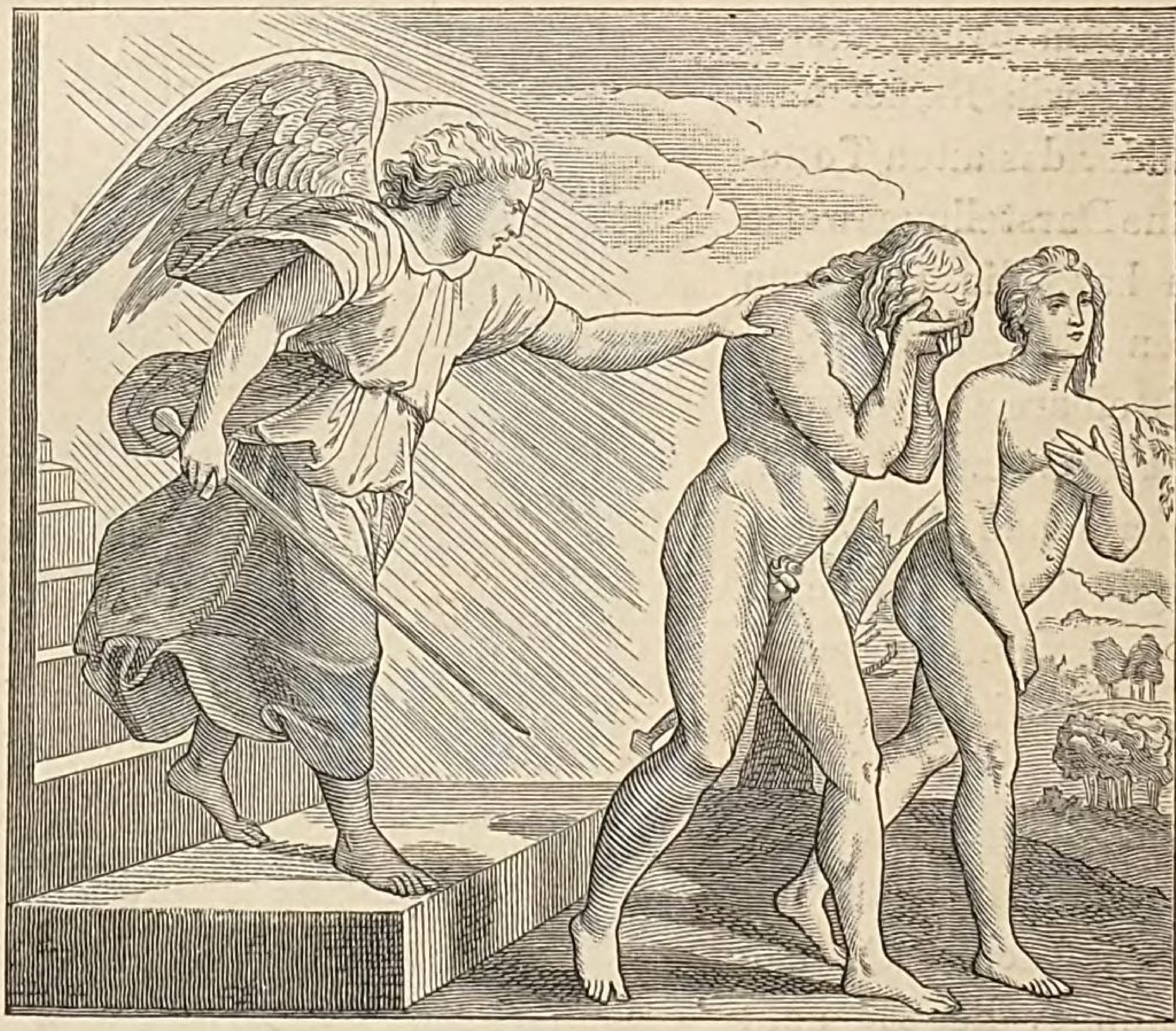


Fig. 75. Vertreibung aus dem Paradiese, von Rafael. Loggien des Vatikans.

seinen Töchtern, Abrahams Zusammentreffen mit Abimelech. Nicht minder anziehend sind die Scenen aus dem Leben Jacobs, namentlich wie Isaak den Jacob segnet und wie Esau den Segen des Vaters verlangt. Ganz köstlich ist Jacob und Rahel am Brunnen, wo die idyllische Landschaft einen Ton wonniger Idylle anschlägt; sodann Jacobs Werbung um Rahel und seine Heimkehr nach Canaan, ein Bild voll reicher Anmuth. Nicht minder stimmungsvoll sind die Scenen, wie Joseph seinen Brüdern ihre Träume auslegt, wie diese ihn trotz seiner Thränen verkaufen und wie er dann vor Pharao als Traumdeuter Gunst erlangt. Unter den Geschichten Mosis sind besonders hervorzuheben die reizende

Scene, wie die Tochter Pharao's das Knäblein findet, wie er vor dem feurigen Dornbusch kniet, dann wie er zum Erstaunen der Seinigen Wasser aus dem Felsen schlägt und vom Sinai die Gesetzestafeln herabbringt. (Fig. 76.) Von da ab werden die Bilder geringer, obwohl in der Geschichte Davids und Salomo's noch einzelnes Treffliche erreicht wird, wie denn das Urtheil Salomo's, die Königin von Saba vor seinem Thron erscheinend, sich durch Lebendigkeit auszeichnen, und der Bau des Tempels zu einem trefflichen Genrebild benutzt ist. Von



Fig. 76. Moses, die Gesetzestafeln bringend, von Rafael. Loggien.

den vier neutestamentlichen Bildern der letzten Arkade bieten die Anbetung der Könige und besonders die Taufe Christi noch genug des Schönen.

Die ungleichartige Ausführung macht leicht ungerecht gegen das Ganze; man muss sich aber klar darüber werden, wie hier in kleinem Maassstabe diese heiteren Bilder einer idyllisch poetischen Welt mit der übrigen Dekoration zusammen ein Ganzes bilden, das in seiner ursprünglichen Schönheit von unvergleichlichem Zauber war, und selbst vor der letzten völligen Uebermalung, trotz aller darüber ergangener Unbill immer noch die Phantasie völlig gefangen nahm. Die gesammte

Kunst der neueren Zeiten hat in dieser besonderen Gattung nichts von nur annähernd gleicher Anmuth hervorgebracht. Wie weit Rafael's eigner Antheil bei den Entwürfen gegangen ist, wird sich wohl nie feststellen lassen. Es giebt einzelne Originalskizzen mit der Feder oder in schwarzer Kreide, die sicher von Rafael's Hand sind; so in der Albertina der Kampf Davids mit Goliath, in Windsor die Vertreibung aus dem Paradiese (s. oben) und die Verlosung des Landes Canaan (Nr. 12), in Oxford eine Rothstiftskizze für die Frauen auf der Findung Mosis. Andere Entwürfe, die in flüchtiger aber geistreicher Weise mit der Feder gezeichnet, mit Sepia getuscht und mit Weiss gehöht sind, wird man zum Theil wohl ebenfalls auf ihn zurückführen dürfen. Manche darunter freilich werden von Giulio Romano und andern seiner Schüler herrühren, denn es lässt sich denken, dass er ihnen auch beim Entwerfen vielfach freie Hand liess und sich selbst nur Einzelnes vorbehielt.

Noch eine Bemerkung, welche das feine Gesetz der dekorativen Wirkung an's Licht stellt, ist hier am Platze. Die ornamentale Einfassung der Bilder wechselt in den einzelnen Kuppeln und zeigt die grösste Mannichfaltigkeit. Aber auch darin herrscht ein bestimmtes Gesetz. Die letzte und die erste sind gleichartig behandelt, ebenso die darauf folgenden und so fort bis zur mittleren der ganzen Reihe, die für sich in besonderer Weise ornamental behandelt ist. Der beste Beweis, dass ein planvoll ordnender Geist hier Alles beherrscht und durchdringt.

Neben allen diesen grossen Unternehmungen, welche allein schon die Kraft und Zeit eines tüchtigen Mannes in Anspruch zu nehmen vermöchten, hatte Rafael noch manches Andere auszuführen und zu leiten. In erster Linie unter diesen Arbeiten stehen die Entwürfe zu den elf Teppichen, mit welchen Leo X. den Schmuck der sixtinischen Kapelle zu vervollständigen gedachte. Zahlungsvermerke aus dem Jahre 1515 und dem folgenden deuten an, dass gegen Ende 1516 die Arbeit abgeschlossen war. Wir dürfen annehmen, dass zwei volle Jahre mit dem Entwerfen und Ausarbeiten dieser grossen Werke hingingen. Sie wurden dann in Flandern gewebt, wo man in der Regel solche Arbeiten ausführen liess, die von der dafür berühmtesten Stadt bei den Italienern allgemein die Bezeichnung „Arazzi" trugen. Indess hat ein neuerer Kunstforscher (E. Müntz) es zu höchster Wahrscheinlichkeit erhoben, dass die Ausführung der rafaelischen Teppiche nicht in Arras, sondern in Brüssel und zwar in der Fabrik Pieters van Aelst stattfand. Am

Stephanstage, den 30. Dezember 1519, schmückten sie bereits die Sixtina zur höchsten Bewunderung der Zuschauer. Aber schon nach zwei Jahren, nach dem Abscheiden Leo's X. wurden sieben von ihnen durch die päpstliche Kurie gegen 5000 Dukaten bei einem Pfandleiher versetzt, um die Kosten des Conclave's zu bestreiten. Bei der Erstürmung Roms 1527 fielen mehrere Teppiche in die Hände der Plünderer und wurden in alle Welt zerstreut, so dass später einzelne Stücke sich in Lyon, ja sogar in Constantinopel wieder fanden und auf schicksalsvollen Umwegen wieder in den Vatikan gelangten. Zur französischen Revolutionszeit, nach der Flucht Pius VI., wurden sie öffentlich versteigert und kamen erst 1808 nach vollen zehn Jahren durch Pariser Kunsthändler wieder in päpstlichen Besitz. Fortan wurden sie, da ihre Pracht durch die vielen Schicksale stark verblichen war, den vatikanischen Kunstsammlungen einverleibt. Ein zweites Exemplar der Teppiche, in derselben Werkstatt ausgeführt, neun an der Zahl, befand sich ursprünglich im Besitz König Heinrichs VIII. von England, schmückte bis zum Tode Karls I. den Palast von Whitehall und gelangte nach manchen Wanderungen in das Berliner Museum. Ein drittes befindet sich im königlichen Schlosse zu Madrid, ein viertes, aus sechs Tapeten bestehend, kam angeblich als Geschenk Leo's X. an Kurfürst Friedrich den Weisen und befindet sich jetzt in der Galerie zu Dresden. Diese letzteren sind ohne Anwendung von Gold gewirkt, während die andern Exemplare durch reichen Zusatz von Gold für die Lichter sich auszeichnen.

Da alle diese Werke schon durch die mehr handwerklich technische Herstellung an Unmittelbarkeit erheblich verloren haben und durch das Ausbleiben der Farben sowie durch die mannichfachen Schicksale noch mehr Einbusse erleiden mussten, so ist es vom höchsten Werthe, dass sieben der von Rafael mit Unterstützung seiner tüchtigsten Schüler ausgeführten Kartons, die als Vorlagen für die Weber dienten, auf uns gekommen sind. Auch diese freilich haben mancherlei Schicksale erlebt. In einzelne Theile zerschnitten, wie die Technik der Weber es verlangte, blieben sie in der Fabrik zu Brüssel zurück, wo man noch weitere Kopien danach ausführte. Erst Rubens soll sieben derselben aus ihrer Vergessenheit hervorgezogen und vom völligen Untergang gerettet haben; durch ihn auf diese köstlichen Schätze aufmerksam gemacht, verfügte Karl I. ihre Erwerbung für seine Sammlungen. Nach seiner Hinrichtung, als alle übrigen Kunstschätze versteigert wurden, erwarb Oliver Cromwell sie um 300 Pfund für den Staat. In

neueren Zeiten schmückten sie die Galerie von Hamptoncourt, bis sie seit 1866 dem Kensington-Museum in London einverleibt wurden.

Grösseres und Herrlicheres als diese Werke hat Rafael nicht geschaffen. Sie stehen ebenbürtig neben den vollkommensten seiner Stanzenbilder, mit welchen zusammen sie uns den höchsten Begriff von seiner Künstlerkraft geben.

Die Teppiche hatten die Aufgabe, den in der sixtinischen Kapelle durchgeführten malerischen Schmuck zum Abschluss zu bringen. Nie hat die bildende Kunst ein grossartigeres Gesammtwerk in strengerer Gedankengliederung durchgeführt. An der Decke die gewaltigen Gestalten der Schöpfung, der Urgeschichte der Menschheit bis zum Sündenfall und der Sündfluth, dem Ausgangspunkt des Erlösungswerkes. Dann an den Wänden die Führung und Rettung des Volkes Gottes durch Moses und gegenüber in strengem Parallelismus das Lehren und Walten Christi auf Erden. Die weitere Entwicklung der Kirche in den ersten Zeiten der Apostel, ihre Verwaltung der Gnadenmittel und Fortsetzung der Mission Christi sollten die Teppiche schildern. Hinzugefügte Sockelbilder, die freilich wenig von Rafael an sich tragen, gaben endlich noch Scenen aus dem Leben Leo's X. und führten somit die Schilderung bis in die Gegenwart fort. Die Anordnung der Teppiche war so, dass in der Mitte der Altarwand, unter der damals noch vorhandenen Himmelfahrt Mariä von Perugino, die Krönung der Jungfrau angebracht war; daneben befand sich rechts der Fischzug Petri, links Pauli Bekehrung. Diesen schlossen sich an der Langseite des Chorraumes je vier Teppiche an, mit weiteren Scenen aus dem Leben der Apostelfürsten, wozu noch die Steinigung des Stephanus als des ersten Märtyrers kam. Zu dieser sowie zur Bekehrung Saul's, zu Paulus im Kerker und zur Krönung der Mariä sind die Kartons spurlos verschwunden.

Von den Teppichen ist der mit der Krönung Mariä erst neuerdings (1869) durch einen französischen Künstler wieder entdeckt worden. Man sieht Christus in liebevoller Neigung der Madonna gegenüber auf einem Throne sitzen und die Krone ihr auf's Haupt setzen, während sie mit dem Ausdruck demuthvoller Innigkeit die Arme über der Brust kreuzend die Auszeichnung empfängt. Ueber ihnen schwebt Gottvater mit der Weltkugel, die Rechte zum Segnen erhebend, von Cherubim umringt. Zwei Engel ziehen zu beiden Seiten die Vorhänge vor dem Throne weg, zwei andere unten an den Stufen lesen eifrig in einem Schriftband. Neben ihnen stehen in Verehrung Johannes der Täufer und Hieronymus mit seinem Löwen. Zu dieser Composition giebt es

in der Sammlung zu Oxford (Br. 52) eine herrliche Federzeichnung, welche den ersten Entwurf der Hauptgruppen enthält. Hier ist nicht bloss Christus und die Madonna empfindungsvoller gezeichnet, sondern durch die Apostelfürsten und je zwei weitere Heilige zu den Seiten des Thrones der Composition grössere Fülle gegeben. Offenbar musste Rafael auf päpstliches Geheiss hier den Johannes und Hieronymus eintreten lassen, weil der eine den Taufnamen, der andere in seinem Löwen den Papstnamen Leo's andeutete. Eine Variante dieses Entwurfs ist in einer Kopie des Louvre (Br. 278), eine weitere nach dem endgültig festgestellten Entwurf in der Ambrosiana (Br. 133) erhalten.

Die Steinigung des Stephanus ist eine Composition von hoher dramatischer Bedeutung. Der jugendliche Heilige ist unterwegs, von der Meute seiner Verfolger bedrängt, ohnmächtig zusammengebrochen. Man sieht diese von der Rechten herantoben, während ein Freund den Gequälten in seinen Armen auffängt. In den Wolken erscheinen Gottvater und Christus als Gewähr der himmlischen Glückseligkeit. Ein erster Entwurf in der Albertina (Br. 163) zeigt hauptsächlich darin eine Aenderung, dass der Heilige in der Mitte kniet und seine Verfolger ihn von beiden Seiten umdrängen. Offenbar fand der Künstler diese Anordnung zu symmetrisch und er zog daher eine mehr dramatisch malerische vor.

Von noch kühnerer Bewegung und noch leidenschaftlicher ist die Bekehrung des Saulus. Die wunderbare Erscheinung Christi hat ihn zu Boden geworfen und sein Ross in die Flucht gejagt, welches man im Hintergrunde links sich heftig gegen zwei Diener, die es zu halten suchen, sträuben sieht. Alles drängt sich um den am Boden Liegenden, der mit den Zeichen des Entsetzens die Arme ausstreckt wie zum Schutz gegen die himmlische Erscheinung. Vortrefflich ist namentlich, wie die Begleiter von Schreck gebannt einen leeren Raum um den am Boden Liegenden bilden. Einfacher, aber nicht minder dramatisch ist der schmalere Teppich, welcher Paulus im Kerker schildert, durch das Erdbeben aus seiner Haft befreit. Dieses ist durch die mächtige Figur eines Riesen in einer Höhle angedeutet, der mit den Händen und den angestemmten Schultern das Gewölbe aus den Fugen treibt. Zwei Schergen verrathen den höchsten Schrecken, der Apostel aber mit dem Ausdruck ruhigen Gottvertrauens kniet betend in der Mitte.

Es folgt nun die Reihe der erhaltenen Kartons, die mit dem Fischzug Petri, nach dem Evangelium Lucas V, 7 beginnt. (Fig. 77.) Ein köstlicher Hauch von Morgenfrische ruht auf dem von sanften

Hügeln umschlossenen See, der im Vordergrunde die beiden Kähne mit den Fischern trägt. In dem vorderen sitzt Christus lehrend; vor ihm hat Petrus, überwältigt von der Kraft der göttlichen Worte, sich



Fig. 77. Der Fischzug Petri, von Rafael.

auf die Kniee niedergeworfen und hebt mit flehentlichem Ausdruck die Hände zu ihm empor. Man glaubt die Worte der Bibel zu hören: „Herr, gehe von mir hinaus, ich bin ein sündiger Mensch". Hinter ihm schreitet Andreas mit vorgebeugtem Oberkörper und weitausgebreiteten

Armen heran, als wolle er seine völlige Ergebenheit ausdrücken. In diesen drei Gestalten erschöpft sich auf's Vollkommenste der geistige Inhalt der Scene. Meisterhaft ist daher von Rafael in dem folgenden Schiff die Thätigkeit der beiden andern Gefährten nur auf die Arbeit an den Netzen concentrirt, denn mit aller Anstrengung sich bückend, suchen sie das bis zum Bersten gefüllte Netz empor zu ziehen, während ein dritter als Ferge den Kahn steuert.

Einen überaus werthvollen Einblick in die Geschichte der Composition gestattet ein Blatt der Albertina (Br. 141), das zwar schwerlich als eigenhändige Arbeit Rafael's, wohl aber als Kopie nach einem ersten Entwurf aufzufassen ist. Hier sieht man die beiden Schiffe in grösserer Entfernung vom Lande, im Vordergrunde dagegen am Ufer prachtvolle Gruppen von Frauen mit Kindern und mehrere bedeutsame Männergestalten. Mit Recht hat Rafael diese Gruppen bei der Ausführung völlig unterdrückt, denn sie lenken zu sehr von der Hauptsache ab. Dagegen hat er als indifferente, aber ungemein stimmungsvolle Staffage einige Reiher an's Ufer gesetzt, die mit weit aufgesperrten Schnäbeln ihren Antheil am Fischfang verlangen. Auch darin zeigt sich der erste Entwurf untergeordnet, dass Andreas mit Rudern beschäftigt ist, während er in der Ausführuug durch seine hingebende Geberde das Flehen des Petrus so schön unterstützt. Auch der feine Zug, dass im zweiten Kahn der jüngere Fischer in voller Arbeit doch den Kopf nach der Hauptgruppe wendet und dadurch auf's Glücklichste beide Gruppen mit einander in Beziehung setzt, fehlt in diesem Entwurf. Wie endlich Rafael den ganzen Nachdruck auf die Hauptgestalten zu concentriren wusste, indem er die Volksgruppen ganz in den Hintergrund auf das jenseitige Ufer verwies und dadurch seinem Werke den einheitlich geschlossenen grossen historischen Charakter gab, bedarf kaum der Erörterung. (Die Tuschzeichnung in Windsor [Nr. 8] kann nicht als Originalarbeit Rafael's gelten.)

Es folgt nun die Uebergabe der Schlüssel, nach dem Evangelium Johannis XXI, 15. Wir befinden uns wieder am Ufer des Sees Genezareth. (Fig. 78). Man sieht zur Rechten die Spitze des Kahns, in welchem Christus mit seinen Jüngern eben gelandet ist. Links steht der Heiland, von einem weissen mit Sternen besäeten Mantel umhüllt, der die Brust und den linken Arm frei lässt. In dieser Isolirung wirkt die herrliche Gestalt mit dem milden und doch ernsten Antlitz, das uns die ganze göttliche Hoheit des Meisters empfinden lässt, doppelt bedeutsam, durch den grossartigen Wurf des Mantels feierlich gehoben.

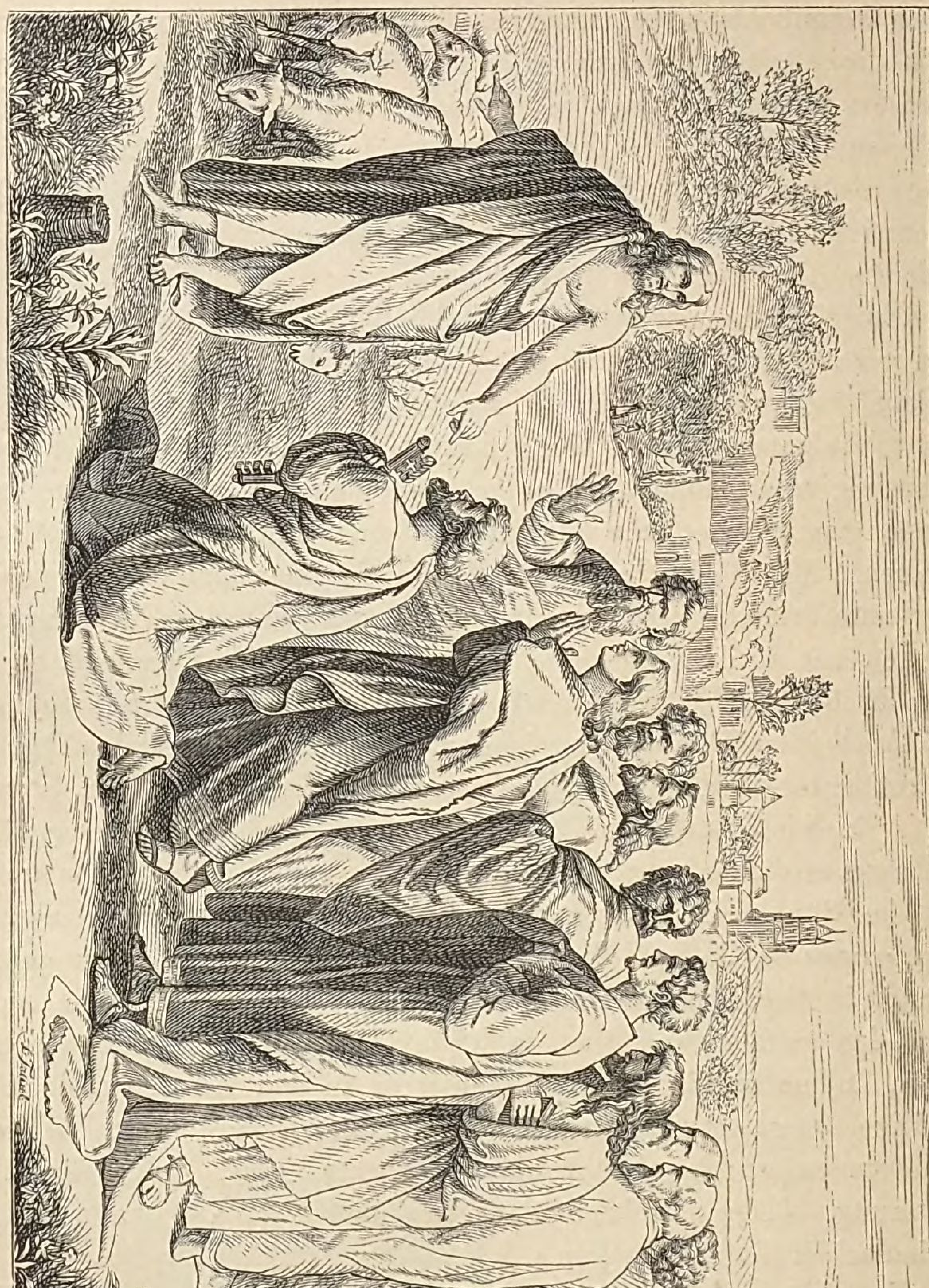


Fig. 78. Uebergabe der Schlüssel an Petrus, von Rafael.

Indem er die Linke gegen den auf's Knie gesunkenen Petrus ausstreckt, weist er mit der Rechten auf die neben ihm weidende Heerde und spricht das Wort: „Weide meine Schaafe". Die gebieterische Hoheit

dieser Doppelbewegung hat Rafael erst nach mehreren Versuchen gefunden, denn in einem herrlichen in Röthel ausgeführten Entwurfe zu Windsor (Nr. 9) erhebt er die Rechte gen Himmel, in einem andern hält er in der einen Hand die Schlüssel, während er die andere an die Brust drückt. Im Karton dagegen hat Petrus die Schlüssel bereits erhalten und umschliesst dieselben wie einen theuren Schatz, während er mit inniger Dankbarkeit zum Meister emporblickt. In der Schaar der Apostel spiegelt sich der Eindruck der Scene mit solcher Mannichfaltigkeit der Empfindungen, dass hier der psychologische Tiefblick Rafael's sich glänzend offenbart. Der zunächst stehende bärtige Kopf zeigt Ueberraschung, ja fast missbilligendes Befremden über die Erhöhung seines Gefährten. In heller Freude dagegen leuchten die jugendlich edlen Züge des Johannes, der wie von magischer Gewalt angezogen sich herandrängt. Lebhaft, aber nicht so ausgeprägt ist die Betheiligung der beiden folgenden, während dagegen der düstere, leidenschaftliche, die Mitte der Gruppe einnehmende Apostel zwar ebenfalls vorwärts drängt, aber mit fragendem Blick sich zu den Folgenden umwendet, als wolle er den Eindruck des Ereignisses beobachten. So ist er das lebendige Verbindungsglied zwischen den beiden Gruppen. Auf ihn folgt wieder scharf in's Profil gestellt ein Jünger, der mit starrem Auge unbeweglich den ihm unfassbaren Vorgang anstaunt und mit der Rechten instinktmässig den herabgleitenden Mantel zu halten sucht. Hinter ihm steht eine kleinere Gestalt, in deren dunklen Zügen man fast neidisches Uebelwollen zu erkennen glaubt, während die übrigen Gestalten von ferne mit kühler Ruhe das Ereigniss beobachten. Der Reichthum in der Abstufung der Charaktere, die feierliche Grösse der Formgebung, die rhythmische Bewegung des Ganzen erhebt diese Composition zur Grösse historischen Stils. Der schöne landschaftliche Grund erhöht noch die Stimmung des Ganzen.

Der Heilung des Lahmen ist der folgende Karton gewidmet. Nach der Apostelgeschichte III, 2 schildert Rafael, wie Petrus und Johannes den missgeschaffenen Elenden heilen. Rafael verlegt, treu den Worten der Schrift folgend, die Scene in die Vorhalle des Tempels, für die er nach einem Muster in der alten Peterskirche gewundene, mit Laubwerk verzierte Bronzesäulen anwendet. Dadurch gewinnt er nicht bloss reicheren Zierath, sondern auch eine minder architektonisch starre Form der Gliederung für seine Composition. In dem mittleren Intercolumnium vollzieht sich das Wunder. Die ernste Gestalt des Petrus, den wir im Profil erblicken, der jugendschöne Johannes und

der Elende, in herber Grossartigkeit mit dem stupiden Blick und den verkrüppelten Gliedern charakterisirt, bilden ergreifende Contraste. Wie Petrus ihn kräftig mit der Rechten fasst und ihm aufzustehen gebietet, wie Johannes mitleidvoll gegen ihn die Hand ausstreckt und edle Menschlichkeit im Namen des Erlösers sich erbarmend über tiefen Jammer ausgiesst, das ist von ergreifender Gewalt. Lebhaft wird das zuschauende Volk von dem Wunder ergriffen, besonders in den Gruppen zur Linken, wo schöne Frauen mit kräftigen nackten Kindern herbeieilen und den Gegensatz gesunden blühenden Lebens vor Augen bringen. Zur Rechten dagegen schleppt sich auf seiner Krücke, auf den Knieen rutschend, ein andrer Bettler heran von nicht minder abschreckender Hässlichkeit; man glaubt aber in seinem Gesichte die Hoffnung zu lesen, dass auch ihm geholfen werden könne. Um von diesem peinlichen Anblick uns zu befreien, hat Rafael hier eine schöne junge Mutter, ihren Säugling auf dem Arm, angebracht, die mit innigem Mitgefühl dem Ereigniss aufmerksam zuschaut.

Noch gewaltiger steigert sich die dramatische Spannung in der nach der Apostelgeschichte V dargestellten Bestrafung des Ananias. Auf einer erhöhten von Schranken eingefassten Estrade steht die Gruppe der Apostel, feierliche Gestalten von einer an Masaccio erinnernden Grösse und Gewalt. Vor ihnen ist eben Ananias mit der falschen Angabe seines Vermögens erschienen, aber auf das Donnerwort des Petrus: „Du hast nicht den Menschen, sondern Gott gelogen“, ist er entseelt zusammengebrochen. In furchtbarer Verrenkung der Glieder liegt er am Boden, und in den entsetzt zurückweichenden oder herandrängenden Umstehenden spricht sich der Eindruck der Katastrophe mit erschütternder Tragik aus. Der streng auf ihn hinweisende Petrus, der das vernichtende Wort gesprochen, erhält eine weitere Bekräftigung durch die düstere Gestalt eines andern Apostels, der drohend zum Himmel empor zeigt, um das Strafgericht Gottes anzudeuten. Noch verhängnissvoller wirkt das Ereigniss in die Zukunft hinaus, denn halbverdeckt von Andern, die ihre Gabe als Opfer herbeibringen, erscheint Sapphira links im Hintergrunde. Unkundig des Schicksals, das ihren Mann betroffen, ist sie ganz vertieft in das Zählen ihres Geldes und ahnt nicht, dass dasselbe Verhängniss ihr bevorsteht. Die Verbindung dieser getrennten Scenen in eine Gruppe ist wieder einer der grössten dramatischen Meisterzüge. Nicht minder glücklich hat Rafael die rechte Seite des Bildes benutzt, um zu zeigen, dass es die Armen sind, welche von dem Betrug getroffen werden sollten. Denn hier

theilen Johannes und ein andrer Apostel milde Gaben an die Bedürftigen aus, während andre mit der bereits erlangten Unterstützung im Hintergrunde auf einer nach aussen führenden Treppe sich entfernen.

Die folgenden drei Darstellungen sind dem Apostel Paulus gewidmet und beginnen mit der Bestrafung des Elymas, nach der Apostelgeschichte XIII. 7 ff. Die Scene ist vor den Thron des Landpflegers Sergius verlegt, der vor der Apsis einer prächtigen Halle seinen erhöhten Sitz aufgeschlagen hat. Lictoren mit den Fasces nehmen zu seiner Rechten die hinaufführenden Stufen ein. Paulus und sein Widersacher stehen einander gegenüber; der erstere, eine feierliche Gestalt mit grossartig drapirtem Mantel, hat eben, indem er die Rechte wie beschwörend ausstreckt und in der Linken ein Buch hält, das vernichtende Wort gegen den Zauberer geschleudert, welches diesen mit plötzlicher Blindheit schlägt. Mit ergreifender Wahrheit ist die jähe Gewalt des Unheils in der Haltung des Unglücklichen geschildert, der unsicheren Schrittes, die Hände tastend vorausgestreckt, den Kopf mit den erstorbenen Augen wie suchend vorgebeugt, allen Halt verloren hat. Seine niedrige zusammengebrochene Figur erhält durch die imposante Gestalt des siegesbewusst ihm gegenüber stehenden Apostels, neben welchem man noch Barnabas erblickt, einen machtvollen Gegensatz. In sämmtlichen Anwesenden spiegelt sich auf mannichfache Weise das Erschütternde des Vorgangs. Der Proconsul fährt entsetzt zurück und drückt in seinen Mienen Verachtung gegen den Elenden aus; ein Gefährte des Zauberers neigt sich halbstarr vor Schrecken vor, um ganz nahe durch einen Blick in das Antlitz desselben sich von der Wahrheit des Wunders zu überzeugen. Ein schöner Jüngling, der zur Linken des Proconsuls auf erhöhter Stufe steht, weist mit ausgestrecktem Arm auf den Erblindeten hin und wendet sich an die Umstehenden wie zur Bestätigung des Ereignisses. Unter diesen sieht man meistens bärtige Männer und Greise, die den Vorgang ruhiger betrachten, während eine junge Frau mit turbanartigem Kopftuch leidenschaftlich erregt auf den Apostel hinweist. An dramatischer Wucht ist diese gewaltige Composition dem Ananias ebenbürtig. Die Zeichnung in der Windsorsammlung (No. 4) ist eine interessante Kopie nach dem Entwurf Rafael's, in welchem namentlich die Köpfe noch nicht ihre volle charakteristisch-dramatische Ausprägung erhalten haben.

Es folgt sodann das Opfer zu Lystra, nach der Apostelgeschichte XIV. 6 ff. Paulus, von Barnabas begleitet, hat dort das Evangelium gepredigt und einen Lahmen geheilt. Das Volk, von diesem Wunder

hingerissen, glaubt, Jupiter und Merkur seien zur Erde niedergestiegen, erweist den Wunderthätern göttliche Ehren, und der Priester des Jupiter schickt sich an, ihnen zu opfern. In der Mitte des Bildes sehen wir einen Stier, von einem knieenden Mann bei den Hörnern festgehalten, während ein andrer Opferdiener mit dem Beile ausholt, um das Thier zu fällen. Da stürzt ein schöner Jüngling aus der Masse des Volks hervor und hemmt mit ausgestrecktem Arme das Beginnen, denn er allein hat bemerkt, dass Paulus, links auf einer Erhöhung stehend, voll Abscheu seine Kleider zerreisst, während hinter ihm Barnabas wie beschwörend die Hände ringt. In wildem Gedränge fluthet die Volksmasse heran, Männer und Jünglinge, Weiber und Greise, besonders charakteristisch in der Mitte derselben der geheilte Lahme, der die Krücken weggeworfen hat und die Hände inbrünstig zum Apostel erhebt. Sein stupider Kopf mit dem hässlichen Profil strahlt von Dankbarkeit, ein Alter neben ihm beugt sich vor und hebt den Gewandzipfel des Geheilten, um sich zu überzeugen, ob das Bein wirklich normal sei. Zwei Andere hinter ihm schauen aufmerksam zu. Ein zweiter Opferstier wird von bekränzten Tempeldienern herbeigeführt. Im Gegensatze zu diesem stürmischen Treiben umgeben die Priester in ernster schweigender Gruppe den Opferakt. Links im Vordergrund endlich bringt ein Diener noch einen Widder herbei und blickt erstaunt zum Apostel auf, da er dessen Zorn gewahr wird. Inmitten all dieses Getümmels sieht man an dem reich geschmückten Altar zwei liebliche Knaben stehen, von denen der eine auf der Doppelflöte bläst, während der andere das Weihrauchkästchen hält. Mit Wonne ruht das Auge auf diesen köstlichen Gestalten. Den Hintergrund schmücken reiche Gebäude in klassischen Formen; dazwischen erblickt man auf einem Postament die Statue des Merkur. An Reichthum und Fülle mannichfaltigen Lebens, an dramatischer Schlagfertigkeit steht auch diese Composition auf der vollen Höhe des Meisters.

Der letzte Karton schildert nach der Apostelgeschichte XVII. 15 ff. Pauli Predigt zu Athen. Hier zeigt sich Rafael wieder als Meister in der Schilderung fein nüancirter Seelenvorgänge. Paulus steht auf erhöhtem Platz vor einer prächtigen Halle und predigt voll Begeisterung den unbekannten Gott. Seine Gestalt erinnert in ihrer machtvollen Hoheit und der Grossartigkeit des Faltenwurfs an den Paulus Masaccio's in der Cappella Brancacci. Um ihn hat sich theils sitzend, theils stehend eine Zuhörerschaft von Männern, Greisen und Jünglingen eingefunden, in deren Bewegungen und Gesichtsausdruck mit wunderbarer

psychologischer Feinheit die verschiedensten Stimmungen eines skeptischen und doch in dieser Skepsis von der Gewalt der Wahrheit getroffenen Hörerkreises sich ausspricht. Während die ihm zunächst Sitzenden lebhaft zu disputiren beginnen, ist die Gruppe der weiter abseits Stehenden von prägnanter Mannichfaltigkeit des Ausdrucks. Ein Mann mit energischem, von dichtem Kraushaar beschatteten Kopfe hüllt sich in seinen Mantel und versinkt völlig in tiefstes Nachsinnen. Neben ihm stützt ein kahlköpfiger Greis sich mit beiden Händen auf den Stab und scheint mit kritischen Blicken den Redner zu durchbohren. Mit weicherer Hingebung lauscht ein jüngerer Mann neben ihm, beide Arme in den Mantel gehüllt und aufmerksam an den Lippen des Apostels hängend, während ein Alter daneben den Zeigefinger an die Nasenspitze legt und mit geneigtem Haupte der Beweisführung des Redners prüfend zu folgen scheint. Hinter dem Apostel endlich hocken und stehen noch drei Männer, die ebenfalls mit gemischten Empfindungen lauschen. Die einzigen, die in wirklicher Begeisterung und freudiger Hingebung dem Redner folgen, sind die im Vordergrunde rechts mit halber Figur in das Bild hineinragenden Gestalten eines Mannes und einer Frau, von denen namentlich ersterer in dem aufflammenden Blick und den freudig ausgestreckten Händen warmes Ergriffensein ausdrückt. Man darf in ihnen wohl den Areopagiten Dionysius und die Damaris, welche die Apostelgeschichte aus der Zahl der Bekehrten hervorhebt, erkennen. Den Mittelgrund nimmt eine Nachbildung des berühmten Tempietto bei S. Pietro in Montorio ein, und so hat Rafael hier dem Bramante seine Huldigung dargebracht. Vor dem Gebäude erhebt sich eine Statue des Mars.

Die Schönheit der architektonischen Gründe auf den letzten Bildern wetteifert mit der Poesie der Landschaften auf den erstern. Die Grossartigkeit der Gestalten, der freie Stil der Gewänder, die Fülle der Charakteristik und die psychologische Kraft in der Schilderung sowohl der leidenschaftlichen Affekte als der zarteren, mehr verschleierten Gemüthsstimmungen erheben diesen ganzen Cyclus auf die Höhe dramatischer Schilderung und idealen Stiles. In der markigen Wucht der Zeichnung, in der Breite und Kraft der malerischen Behandlung entsprechen diese Werke am meisten den gleichzeitig entstandenen Bildern in der Stanze des Heliodor. Dass im Ganzen auf diesen kühneren, grossartigeren Stil die sixtinische Decke eingewirkt hat, lässt sich nicht verkennen. Aber ebenso gewiss ist, dass Rafael auch hier ganz er selbst bleibt und seine eignen Wege verfolgt. Eine schöne Sepiazeich-

nung im Louvre (Br. 271) wiederholt in einer Schulkopie den Entwurf Rafael's; alles Wesentliche ist hier schon festgestellt, nur einige Köpfe, namentlich die hinter dem Apostel befindlichen haben noch nicht die endgültige Form erhalten; auf der Balustrade des Tempietto dagegen sieht man zwei Zuschauer skizzirt, welche bei der Ausführung fortgelassen wurden. Eine herrliche Röthelstudie Rafael's zum Apostel Paulus, den beiden hinter ihm befindlichen und zwei vor ihm stehenden Zuhörern, sowie dem hier in ganzer Figur dargestellten, die Treppe heraufsteigenden Areopagiten befindet sich in den Uffizien (Br. 499). Man erkennt auf derselben die Krystallisationspunkte, um welche sich dann die weitern Elemente der Composition angesetzt haben.

Die zwölf ebenfalls im Vatikan aufbewahrten Teppiche, die sogenannten Arazzi della scuola nuova (zwölf Scenen aus dem Neuen Testament enthaltend) sind nach Entwürfen von Schülern Rafael's ausgeführt. Sie tragen das Gepräge seiner Schule, können aber nur mittelbar auf ihn zurückgeführt werden, da vielleicht einzelne Skizzen des Meisters dabei benützt worden sind. Ausserdem aber lassen sie flandrische Einflüsse erkennen.

Endlich werden dieser Zeit auch die Fresken angehören, mit welchen Rafael durch Schülerhände die am Tiber auf der Strasse nach Ostia gelegene päpstliche Villa Magliana schmücken liess. In der Kapelle sah man die Halbfigur Gottvaters, von blumenstreuenden Engeln umgeben: ein Motiv, das beim Göttermahl in der Farnesina und auf der Madonna Franz I. wiederkehrt. Dies Fresko ist neuerdings für das Louvre erworben worden. Das andere, grösstentheils zerstörte Bild, welches in lebendiger Composition die Marter der h. Felicitas schilderte, ist uns in dem bekannten Stich Marcanton's erhalten.

Neben allen diesen grossen Arbeiten entstanden gleichzeitig manche andere Schöpfungen, unter denen wir uns nunmehr denen zuwenden, welche den Meister in der Behandlung von Stoffen der antiken Fabelwelt zeigen. Hier tritt zunächst das grosse Fresko der Galatea hervor, welches Rafael im Auftrage des Agostino Chigi für die von Peruzzi erbaute Villa Farnesina ausführte. Peruzzi und Sebastian del Piombo hatten die Decke des zweiten Saales im Erdgeschoss mit mythologischen Bildern geschmückt. Keinem Geringern als Rafael wurde nun die Dekoration der Wände übertragen. Dass er im Herbst 1515 das Werk bereits vollendet hatte, berichtet er selbst in einem Briefe an den Grafen Castiglione. Seine Schöpfung beruht auf einem Gedichte Poliziano's, welcher den Triumph der Galatea unter den Reliefs im Palaste der

Venus aufführt. Man sieht die schöne Geliebte des Polyphem auf ihrem von zwei Delphinen gezogenen Muschelwagen über die Meeresfluth dahinfahren. Während sie mit beiden Händen die Zügel hält, wendet sich der schöne Kopf rückwärts und verleiht der Figur eine Bewegung voll kräftiger Anmuth. Der frische Meereswind spielt in dem aufgelösten Lockenhaar und wirft den Mantel, der nur einen Theil der schönen Glieder verhüllt, wie ein flatterndes Segel zurück. Rings umspielen die halb thierischen Geschöpfe der Salzfluth mit ausgelassenem Muthwillen die herrliche Gestalt, vorn umarmt ein rauher Triton zudringlich eine Nymphe; ein anderes Paar sehen wir weiter im Hintergrunde rechts, während andere Tritonen lustig auf ihren Muschelhörnern blasen. Drei Liebesgötter, die in den Lüften schweben, senden ihre Pfeile auf die muntere Gesellschaft, ein vierter taucht hinter Wolken auf und ein fünfter hat sich in übermüthiger Lust in's Meer gestürzt, wo er schwimmend die Hauptgruppe begleitet. Ein berauschender Klang gesteigerter Daseinslust weht durch das schöne Bild, das uns den übermüthigen Frohsinn der goldenen Renaissancezeit mit vollen Zügen schildert.

Das zweite Wandgemälde desselben Saales, welches den Polyphem darstellt, hat so starke Beschädigungen und Uebermalungen erlitten, dass über Rafael's Urheberschaft kaum noch zu urtheilen ist. Der Riese ist auf einem Felsen unter einer Eiche sitzend dargestellt. In der Linken einen Ast haltend, lässt er die Rechte mit der Hirtenflöte müssig herabhängen, um sehnsüchtig nach Galatea auszuschauen, die er drüben mit ihren übermüthigen Gefährten erblickt. Wichtig für die künstlerischen Anschauungen Rafael's ist ein Brief, den er in dieser Zeit an den Grafen Castiglione schrieb. „Was die Galatea betrifft, so würde ich mich für einen grossen Meister halten, wenn nur die Hälfte von den schönen Dingen wahr wäre, welche mir Ew. Herrl. schreiben; aber ich erkenne in Euren Worten die Liebe, die Ihr zu mir habt. Ich muss sagen: um eine Schönheit zu malen, müsste ich deren mehrere sehen, mit der Bedingung, dass Ew. Herrl. sich bei mir befänden, um das Beste zu wählen. Da aber gute Richter und schöne Weiber selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir vorschwebt. Ob diese nun etwas Gutes in der Kunst hat, weiss ich nicht, wohl aber bemühe ich mich darum.“ Wie eifrig er die Natur studirte und wie hoch seine Kunst doch über der Zufälligkeit der Einzelerscheinung stand, lässt sich nicht klarer aussprechen.

Einen umfassenderen Cyclus aus der antiken Göttersage behandelte Rafael bald darauf in der vorderen Halle der Farnesina, die er dadurch zu einem der köstlichsten kunstgeweihten Räume machte.

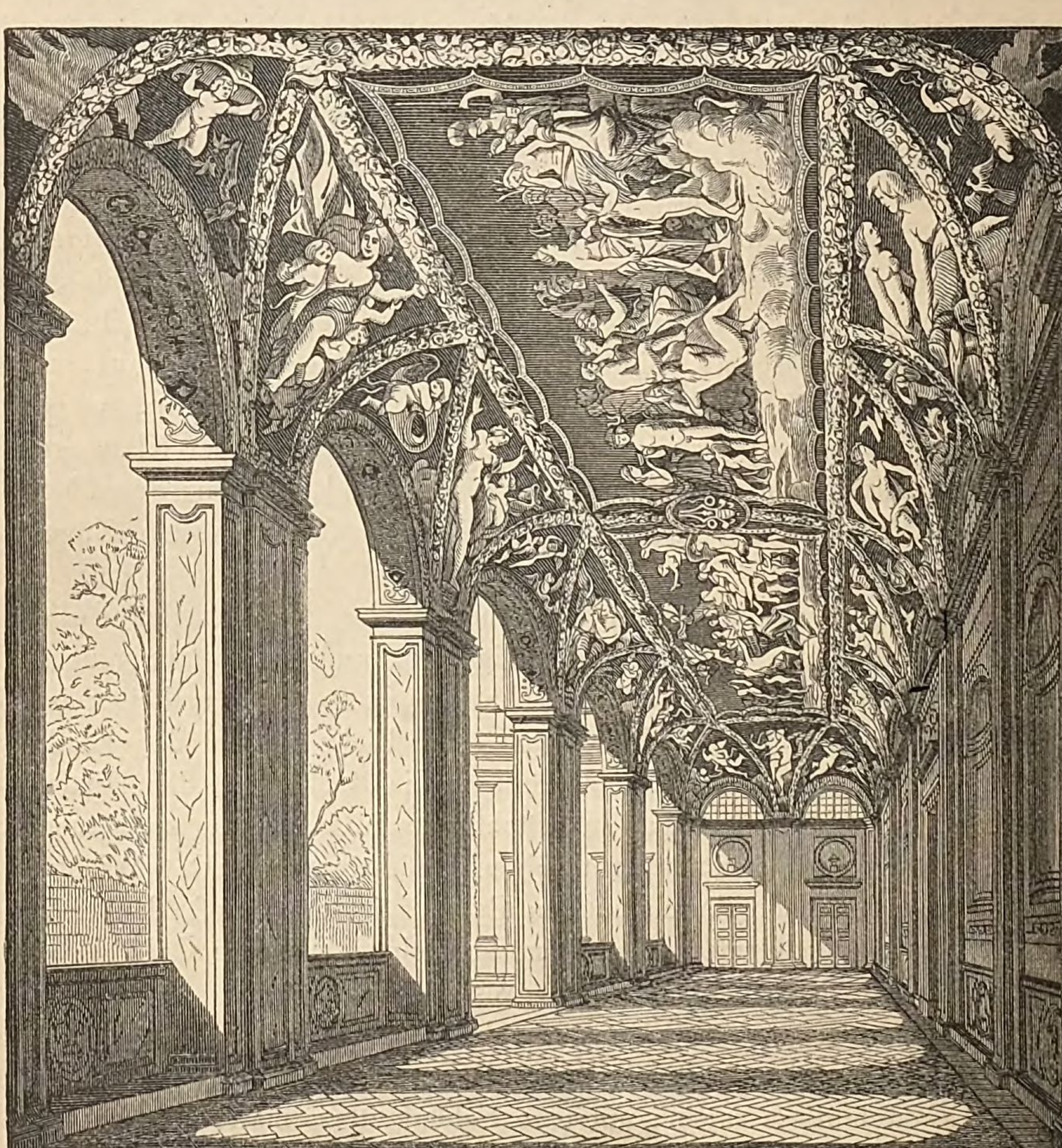


Fig. 79. Halle der Farnesina, von Rafael.

Dem Märchen von Amor und Psyche, wie es Apulejus erzählt, wurde dieser anmuthige Raum gewidmet; die unwiderstehliche Macht der Liebe ist das Thema, welches hier geschildert wird. Die Halle, ehemals mit fünf Pfeilerarkaden gegen den Garten geöffnet, ist ein Raum von 22 Fuss Breite bei 60 Fuss Länge (Fig. 79). Er wird von einem

flachen Spiegelgewölbe bedeckt, in welches rings Stichkappen einschneiden. In diese Gewölbkappen, vierzehn an der Zahl, setzte Rafael in immer neuen Variationen den Amor, der sich mit den Attributen aller Götter ausgerüstet hat, um seine Allherrschaft zu bewähren. Wie er sich mit dem Schild und Schwert des Mars (Fig. 80), mit der Keule des Herkules, mit den Blitzen Jupiters, der Feuer-Gabel Pluto's und dem Dreizack Neptuns schleppt, wie er Vulkan seinen Schmiedehammer (Fig. 81), Apollo den Bogen und Köcher, Bacchus den Thyrsus, Pan die Rohrflöte entwendet hat, um zuletzt als Sieger über Meer und Land mit einem Hippokampen und Löwen einherzufahren (Fig. 81), das Alles hat der Künstler mit unerschöpflicher Anmuth und geistreichem Muthwillen geschildert und nebenbei wahre Meisterstücke schöner Raumausfüllung geliefert.

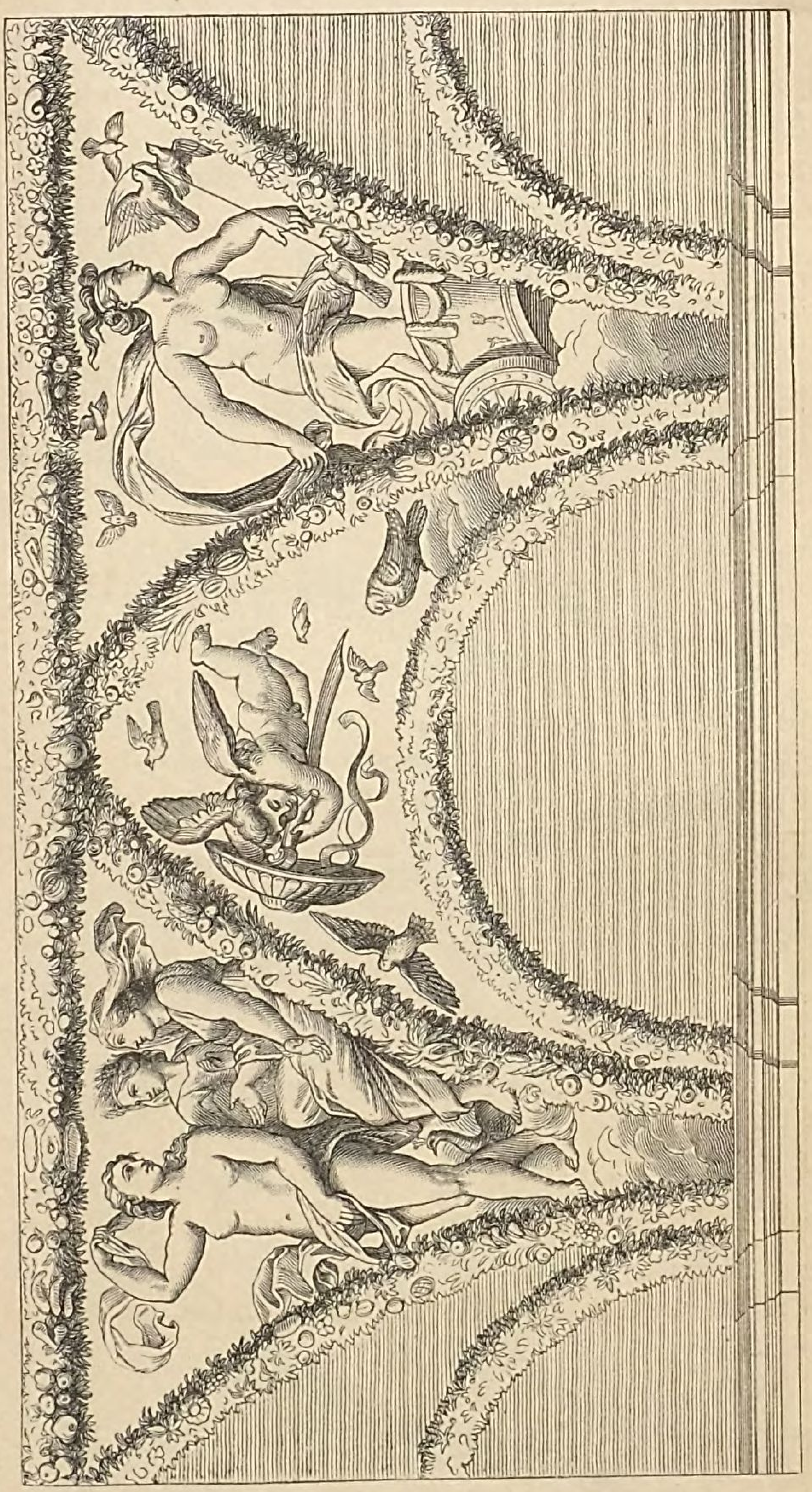


Fig. 80. Aus den Psychebildern Rafael's. Farnesina.

Es blieben nun aber noch zwischen diesen Stichkappen zehn Gewölbzwickel übrig, vier an jeder Langseite und je eine an den Schmalseiten. Diese benutzte Rafael, um die einzelnen Momente der Geschichte Psyche's anzubringen. Diese Einzelgruppen, nicht minder herrlich dem Raum angepasst, sind ohne Frage zugleich das Seelenvollste und Anmuthreichste von Allem, was der Geist der Renaissance auf dem Gebiet des antiken Mythos geschaffen hat. Auf dem ersten Bilde zeigt Venus dem Amor die noch auf Erden weilende Psyche, die durch ihre Liebenswürdigkeit den Neid der Göttin erregt hat. Sie fordert ihn auf, sie an ihr zu rächen. Auf dem zweiten Bilde zeigt Amor den drei Grazien die ihm schnell lieb gewordene Psyche und bittet sie, sich derselben anzunehmen. Hier ist namentlich die vorn sitzende von der Rückseite dargestellte Figur von feinster Anmuth.

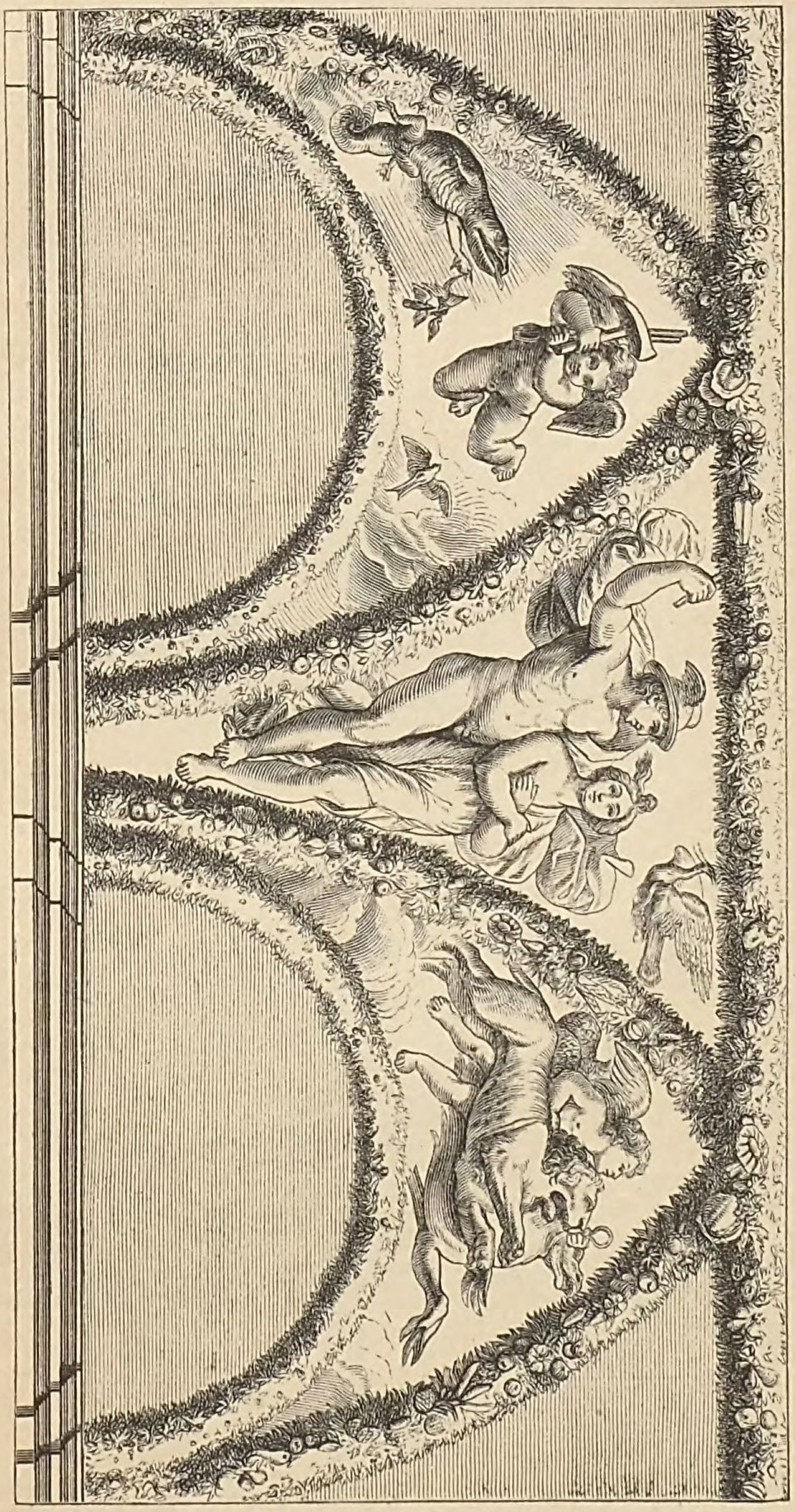


Fig. 81. Aus den Psychebildern Rafael's. Farnesina.

Während sodann Amor mit der schnell errungenen Psyche sich liebend vereint, hat die Fama seinen Verrath der Venus berichtet. Wir sehen die Göttin auf dem dritten Bilde ihr Leid der Juno und Ceres klagen (Fig. 80). Ueberaus bezeichnend ist hier die Geberde der Juno, die deutlich ausspricht, dass da nichts zu machen sei. Auf dem vierten Bilde eilt die erzürnte Venus auf ihrem Taubenwagen zum Vater Zeus, um ihm ihre Noth zu klagen (Fig. 80). Sie erscheint dann (V) mit der rührenden Geberde einer Hilfsbedürftigen vor dem Vater der Götter, der sich mitleidig ihren Bitten neigt. Dann wird Merkur entsendet (VI), um die Schuldige aufzusuchen. Diese Figur ist eine der schönsten der ganzen Reihe, wunderbar leicht in schwebendem Aufsteigen und unübertrefflich in den Raum componirt. Nach vielen Fährlichkeiten, die der Künstler übergeht, weil ihre Schilderung dem eng begrenzten Raum widerstrebt hätte, sehen wir Psyche endlich (VII), von Amorinen getragen, mit der Salbenbüchse der Proserpina triumphirend empor schweben. Die holde Gestalt, umringt von den drei reizenden Genien, deren einer ihr den emporgehaltenen Arm stützt, ist wiederum von zartester Schönheit. Auf dem folgenden Bilde (VIII) erscheint sie mit dem Gefäss vor ihrer Feindin, die vor Erstaunen und Unwillen beide Arme ausstreckt, ohne sich von dem angstvoll flehenden Blick der Demüthigen rühren zu lassen. Nun eilt Amor zu Jupiter, ihn um Gnade für die so lange Gequälte anzuflehen. Der Göttervater herzt den Knaben väterlich und sagt ihm Gewährung zu. Endlich auf dem letzten Bilde führt Merkur die Geprüfte, in deren auf der Brust gekreuzten Armen und zweifelvoll staunendem Blick man erkennt, dass sie ihr Glück noch kaum zu fassen weiss, zu den Göttern empor (Fig. 81). Alle diese Bilder sind auf himmelblauem Grunde gemalt und von reichen Fruchtschnüren eingefasst, welche Giovanni da Udine ausgeführt hat.

An der Decke endlich liess Rafael in zwei grossen Bildern, die wie Teppiche ausgespannt sind, die Aufnahme der Psyche unter die Götter und das Hochzeitsmahl darstellen. Auf dem ersten Bilde sieht man Venus und Amor als klagende Parteien vor dem Thron des Göttervaters erscheinen, der in ernstem Nachsinnen die Sache erwägt. Neben ihm sitzt Juno und hinter ihr stehen Diana und Minerva, die alle drei mit Wohlwollen auf den sich vertheidigenden Amor blicken. Düsterer schauen Pluto und Neptun auf die Anklägerin und füllen zugleich mit ihren Gestalten auf's Glücklichste die Lücke der Composition. Die helle Figur der Venus bildet einen scharfen Einschnitt und theilt die Hauptgruppe von der folgenden ab. Hier sieht man den gepanzerten

Mars mit Helm und Lanze aufmerksam der Verhandlung folgen und, ganz in Schatten gehüllt, zur Vertiefung der Composition trefflich beitragen. Neben ihm sitzt die lichte Gestalt des Apoll, der sein lockiges Haupt wie fragend gegen Bacchus wendet und mit der Bewegung der ausgestreckten Rechten diese Geberde unterstützt. Dann folgt der athletische Herkules, der auf die Keule gelehnt, sich behaglicher Ruhe erfreut, während Vulkan hinter ihm die Reihe der Götter abschliesst. Zwei Flussgötter, neben welchen eine Sphinx angeordnet ist, bilden behaglich ausgestreckt einen prächtigen Vordergrund für diesen Theil der Composition. Dann folgt im Beisein des Janus der Götterbote, welcher der schüchtern dastehenden Psyche, an deren Knie sich ein kleiner Liebesgott schmiegt, den Trank der Unsterblichkeit darreicht.

Das zweite grosse Bild schildert das Festmahl der Götter. Wir sehen sie alle im frohen Verein an der geschmückten Tafel, zu oberst Zeus mit der Juno, welchem Ganymed, in lebhafter Bewegung niederknieend, die Schaale darreicht. Neben dem Göttervater lagert, ganz in sein Glück verloren, das neuvermählte Paar, hinter ihm stehen die Grazien (der herrliche Röthelentwurf Rafael's in der Windsorsammlung Nr. 14), von denen die erste Wohlgerüche auf das Haupt der Psyche niederträufelt, während im Vordergrunde Bacchus den Göttertrank mischt und zwei lieblichen Genien die Schaalen füllt. Neben dem Herrscherpaar erblickt man Neptun und Amphitrite in lebhafter Unterhaltung mit Juno; dann folgt, in düsteres Brüten verloren, Pluto und neben diesem die anmuthige Proserpina, die sich glücklich zu schätzen scheint, der Unterwelt entrückt auf den sonnigen Höhen des Olympos das Licht zu athmen. Ueber diesen Gruppen schweben mit Schmetterlingsflügeln die Horen, die mit anmuthigen Bewegungen Rosen auf die Tafel herabstreuen. An der vorderen Seite der Tafel sieht man die herrliche nackte Figur der Hebe auf Kissen lagern und den neben ihr sitzenden Herkules auf das junge Paar aufmerksam machen. Den Abschluss der Götterreihe bildet der vereinzelt stehende Vulkan, der mit gemischten Empfindungen zuschaut, wie seine Gemahlin Venus, welcher Apollo und Pan aufspielen, sich anmuthvoll im Tanze bewegt. Vor ihr schreitet ein kleiner Amor mit leerem Köcher und hinter ihr schliesst der Chor der Musen das Bild ab, die mit süssem Gesang das Fest verherrlichen. Die Ausführung des ganzen Cyklus liess gewiss schon anfangs Manches zu wünschen, da Rafael nicht selbst Hand daran legen, sondern seinen Schülern die Arbeit überlassen musste. Francesco Penni scheint die Deckenbilder, Giulio Romano das Uebrige

gemalt zu haben; später aber musste Maratti fast Alles übermalen, wodurch dann das harte Blau des Hintergrundes und die grellen Töne, sowie die scharfen Umrisse der Figuren entstanden. Von den köstlichen in Rothstift ausgeführten Studien des Meisters notiren wir, ausser den schon erwähnten Grazien, den Bacchus in der Ambrosiana (Br. 129), die Muse mit der Lyra in der Albertina (Br. 168), ebenda Venus bei Ceres und Juno (Br. 200), Psyche mit dem Salbgefäss der Venus erscheinend, im Louvre (Br. 257), ebendort Amor und Psyche beim Gastmahl, Merkur die Psyche hinaufführend in Weimar (Br. 144).

Demselben Anschauungskreise gehören die Dekorationen an, mit welchen Rafael durch seine Schüler das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan schmücken liess. Die Arbeit fällt in's Jahr 1516, denn am 19. April dieses Jahres schreibt Pietro Bembo an den Kardinal, Rafael lasse ihn um die weitere Bezeichnung der Gegenstände für sein Badezimmer ersuchen, da die früher angegebenen noch in derselben Woche gemalt würden. Dieses im dritten Stock des Vatikans über den rafaelischen Loggien liegende Gemach ist leider seit langer Zeit unzugänglich, so dass wir nur nach alten Kupferstichen urtheilen können. Offenbar hat die Entdeckung der Titusthermen mit ihrem reichen malerischen Schmuck auf die Ausführung des Ganzen eingewirkt. Die Wände enthalten in jedem Felde auf rothbraunem Grunde grössere Gemälde im Stil der Antiken. Das Thema bildet das heitere Reich der Venus und des Amor, nach heutigen Begriffen wenig passend für einen Kirchenfürsten, um so bezeichnender für den sinnlich übermüthigen Geist des damaligen römischen Hofes. Das erste Feld schildert die Geburt der Venus aus dem Meeresschaume; die fast vom Rücken gesehene Figur ist voll Anmuth in Bewegung und Ausdruck. Nicht minder schön und lebendig ist das zweite Bild, wo Venus und Amor auf Delphinen über die Meerfluth dahin ziehen. Im dritten klagt die verwundete Venus unter einem Baume sitzend dem Amor, auf dessen Schulter sie sich stützt, ihre Schmerzen. Auch diese Composition, zu welcher eine Röthelstudie sich in der Albertina befindet, ist von hoher Schönheit. Weit geringer und zugleich minder unschuldig ist das folgende Bild, welches Antiope von Jupiter in der Panmaske belauscht darstellt. Hier zeigt sich auch in der Erfindung die Hand des Giulio Romano. Dagegen ist das nächste Bild: Venus, die sich einen Dorn aus dem Fusse zieht, von ächt rafaelischer Schönheit. Die beiden letzten: Venus und Adonis in zärtlichem Beisammensein, sowie Minerva, die sich gegen die Zudringlichkeiten Vulkans sträubt, sind wieder von

geringerer Art, ja das letztere darf nicht einmal dem Giulio Romano aufgebürdet werden. Es ist gewiss bezeichnend für den reinen Sinn Rafael's, dass er die verfänglicheren Darstellungen gröberen Händen überliess.

Zu diesen Wandbildern gesellt sich auf schwarz gemaltem Sockel eine Reihe von kleineren Bildern, in welchen Amor sieben Mal als Wagenlenker dargestellt ist, indem er jedesmal ein anderes Thierpaar seinem kleinen Wagen vorgespannt hat. Einmal sind es Schmetterlinge, dann Delphine, wiederum Schlangen, sodann Schwäne, ja sogar die schwerfälligen Schildkröten und die sprichwörtlich langsamen Schnecken weiss er zu seinem Dienst zu verwenden. Wie er in der Farnesina sich durch die Attribute der Götter als Herrscher im weiten Reich des Olymps ankündigt, so beherrscht er hier das gesammte Thierreich; zugleich aber in unverkennbarer Symbolik die verschiedensten Charaktere und Temperamente von dem flüchtigsten bis zum trägsten, vom feurigsten bis zum schwerfälligsten. Endlich hat auch das Gewölbe in seinen von Gold und Farben strahlenden Cassetten einen Schmuck von Eroten und allerlei Thierwesen, ausserdem vier grössere Bilder gehabt, von denen nur noch Pan und Cupido nachweisbar ist. Der kleine Raum muss ursprünglich mit diesem heiteren poetischen Schmuck einen köstlichen Eindruck gemacht haben.

In diese Reihe gehören nun auch die von Schülern Rafael's ausgeführten Fresken, welche ehemals in der sogenannten Villa Rafael's sich befanden und bei Zerstörung derselben in die Galerie Borghese gelangten. Dass jenes kleine Gebäude ohne allen Grund dem Rafael beigelegt wird, steht allgemein fest. Wahrscheinlich hat irgend ein Kunstfreund der damaligen Zeit die Villa für sich ausführen und dieselbe mit Fresken schmücken lassen, zu welchen er Zeichnungen verschiedener Künstler als Vorlage verwendete. Das eine Bild, jenes räthselhafte Scheibenschiessen darstellend, ist nach dem oben (S. 136) besprochenen Entwurf Michelangelo's ausgeführt. Das andere stellt nach einer der köstlichsten Zeichnungen Rafael's, jetzt in der Albertina (Br. 171), die Vermählung Alexanders mit Roxane dar. Es gehört in der Holdseligkeit und Zartheit der Empfindung, der Anmuth der Bewegungen und dem entzückenden Spiel muthwilligen Kinderlebens zu den liebenswürdigsten Werken des Meisters. Wie sich Roxane jungfräulich verschämt von den Eroten entkleiden lässt, während andere den jugendlichen Alexander zu ihr geleiten, wieder andere sich mit dem Schild und Speer des Helden schleppen und Einer gar in seinen Panzer geschlüpft ist und

darin am Boden hinkriecht, das Alles zeigt uns den rafaelischen Genius in seiner sonnigsten Heiterkeit. Ausser jener in nackten Figuren ausgeführten herrlichen Röthelstudie der Albertina giebt es in Oxford und im Louvre (Br. 277) Zeichnungen nach dem Original mit bekleideten Figuren, die aber nicht als eigenhändige Arbeiten Rafael's gelten können.

Endlich entstanden um dieselbe Zeit (1516) Rafael's Entwürfe für die Kuppel der kleinen Kapelle, welche Agostino Chigi in Sta. Maria del Popolo durch einen venezianischen Mosaicisten ausführen liess. Rafael schuf hier ein durch Schönheit der Eintheilung, Reichthum der Phantasie und Anmuth der Gestalten hervorragendes Werk, das sich durch die naive Verbindung christlicher und antik mythologischer Vorstellungen wieder als eine ächte Renaissanceschöpfung ausweist. In der Mitte scheint sich die Kuppel zu öffnen, und vom blauen Himmelsgrunde schaut die Halbfigur Gottvaters herein. Er ist von Engeln umringt und breitet wie in schöpferischem Akt die Arme aus, die von Engeln gehalten werden. Dies von Michelangelo entlehnte Motiv hat Rafael, wie wir sahen, mehrfach benutzt. Sein neidloser reiner Sinn hat dadurch dem Genius des grossen florentiner Meisters seine Huldigung dargebracht, ohne darum im mindesten von seiner eignen schöpferischen Originalität etwas einzubüssen. In geistvoller Weise hat sodann der Künstler auf den acht grösseren prachtvoll eingerahmten Feldern der Kuppel die Halbfiguren der sieben Planeten durch die antiken Göttergestalten Apollo, Diana, Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur dargestellt, die in einem mit den Zeichen des Thierkreises geschmückten Bogen sich befinden. Für das achte Feld blieb der goldgestirnte Himmelsglobus übrig, der von einem über ihm schwebenden Engel gehalten wird. Diesem Engel entsprechen nun in den sieben andern den Planeten gewidmeten Feldern ähnliche Himmelsboten, die in herrlichen Bewegungen den Raum füllen und in geistvoller Weise die Beziehungen der Planeten zu dem Schöpfer des Weltalls versinnlichen. Besonders anziehend ist dies in dem über Jupiter schwebenden Engel ausgesprochen, der mit beiden Händen in feurigem Schwung gen Himmel weist. Von Studien zu diesen köstlichen Compositionen können wir eine Röthelzeichnung zum Mars sammt dem dazu gehörenden Engel in Lille (Br. 85), andere zu dem Engel desselben sowie zu dem Engel Jupiters und zu Gottvater in Oxford, zum Engel des Mars eine Variante im Brit. Museum (Br. 73) nachweisen.

Auch zu einem plastischen Werk hat der vielbeschäftigte Künstler damals einen Entwurf geliefert; es ist die edle Statue des Jonas

in derselben Kapelle, welche durch den mit Rafael befreundeten Bildhauer Lorenzetto in Marmor ausgeführt wurde. Ein Gleiches muss von einem kleinen Marmorwerk gelten, welches, nach einer Erzählung des Plinius, einen todten Knaben auf einem Delphin darstellt. Von den vorhandenen Wiederholungen hat die in der Ermitage zu Petersburg befindliche am meisten Anrecht darauf, für das nach Rafael's Entwurf von dem Bildhauer Pietro d'Ancona ausgeführte Werk zu gelten. Ein drittes dem Rafael zugeschriebenes plastisches Werk ist die herrliche in Wachs modellirte Büste eines jungen Mädchens im Museum zu Lille. Es ist von wahrhaft rafaelischer Anmuth, dürfte aber eher auf einen Meister wie Andrea della Robbia zurückzuführen sein.

In diese Zeit fallen auch Rafael's Beziehungen zu Dürer. Vasari berichtet, der Nürnberger Meister habe sein mit Wasserfarben auf ganz feine Leinwand gemaltes Bildniss an Rafael zum Geschenk geschickt, welches dieser höchlichst bewundert und durch eine Anzahl Zeichnungen erwiedert habe. Auf dem oben (S. 305) erwähnten herrlichen Studienblatt in der Albertina lesen wir in der That von Dürer's Hand geschrieben: „1515. Rafael di Urbin, der bei dem Pobst so hoch geacht ist, hat diese nackte Bild gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen.“ Schon früher wie es scheint war Rafael mit den in Italien viel verbreiteten Kupferstichen Dürer's vertraut geworden. Eine Anzahl solcher Blätter, vielleicht ebenfalls Geschenke des deutschen Meisters, hatte er in seiner Werkstatt immer um sich. Zugleich aber lernte er in Rom den berühmten Kupferstecher *Marcantonio Raimondi* kennen, der schon seit 1505 etwa sich an den Werken Dürer's gebildet hatte. Vasari erzählt nun, Rafael sei durch die Stiche Dürer's veranlasst worden ebenfalls zu zeigen, was er in dieser Kunst vermöge, und er setzt hinzu: „Desshalb liess er den Marcantonio aus Bologna vielfache Uebungen in dieser Kunst anstellen.“ Neuerdings entdeckte man in der Sammlung der Akademie zu Düsseldorf einen Stich der in Wolken thronenden Madonna*), und später ein zweites Exemplar im Kupferstichkabinet zu Madrid, welches eine auch von Marcanton gestochene Composition Rafael's (Bartsch 47) wiedergiebt und wegen der unleugbar grösseren Feinheit der Empfindung und Zartheit der Ausführung als eigenhändige Arbeit Rafael's in Anspruch genommen wurde. Die Sache ist nicht so undenkbar, wie man sie wohl dargestellt hat, denn da die Composition

*) *A. Müller*, ein Kupferstich Rafael's etc. Düsseldorf 1860. Mit Facsimile.

auffallend an die Madonna di Fuligno erinnert, so würden diese Versuche Rafael's in eine Zeit fallen, in welcher er noch nicht so sehr von allen Seiten durch Aufträge bedrängt war.

Wie dem indess auch sein mag, die künstlerische Grösse Rafael's erhält dadurch keinen weiteren Zuwachs; wohl aber wurde seine Verbindung mit Marcanton von grosser Bedeutung für sein künstlerisches Schaffen. Dieser hatte sich aus mühsamen Anfängen zuerst in der Schule Francia's, dann besonders durch Studien nach Mantegna und Dürer zu hoher Bedeutung emporgeschwungen. Schon 1506 hatte er eine Anzahl von Blättern aus Dürer's Holzschnittwerk „das Leben der Maria" in Kupfer nachgestochen und fünf Jahre später die kleine Passion Dürer's kopirt. Während er dabei dem deutschen Meister besonders in den landschaftlichen Gründen viel verdankte, folgte er ihm dagegen nicht in der höheren Ausbildung des malerischen Reizes, sondern entwickelte unter dem Einfluss Michelangelo's und mehr noch Rafael's den Kupferstich vorzüglich im Sinne einfacher klarer plastischer Formbezeichnung. Ein Uebergangsstadium bilden 1510 die Kletterer Michelangelo's, die er in Kupfer stach und mit einem landschaftlichen Hintergrunde nach Lucas von Leyden ausstattete. Bald darauf beginnt seine Verbindung mit Rafael, deren Anfang durch die Stiche nach dem Parnass und der Poesie aus der Stanza della Segnatura bezeichnet wird. Je mehr Rafael durch die massenhaften Aufträge gedrängt wurde, sich bei der Ausführung der Hilfe von Schülern zu bedienen, desto verlockender wurde ihm die Aussicht, durch einen tüchtigen, ihm nahe stehenden und in seine Kunstweise eingeweihten Stecher die grosse Fülle von Schöpfungen, die seiner Phantasie unablässig entströmten, mit dem Grabstichel fixiren zu lassen. So entstanden jene herrlichen Blätter des Kindermords (Studien in der Albertina, Br. 137, 138 und im Brit. Museum, Br. 80, während ebendort das Blatt Br. 91 nur Kopie), des Abendmahls, des Sündenfalls (Entwurf in Oxford), des Martyriums der h. Felicitas, denen sich aus dem mythologischen Gebiet der prächtige Neptun und das Urtheil des Paris anschliessen lassen. Dahin gehören ferner manche andere antike Stoffe, sowie die verschiedenen Kinderreigen. Wie sehr Rafael dabei gelegentlich auf antike Denkmäler zurückgriff, sie in seiner Weise frei verwendete und umbildete, zeigt das Urtheil des Paris, dessen Vorbilder sich in noch vorhandenen antiken Reliefs (Villa Medici und Pamfili) nachweisen lassen. Dass überhaupt Rafael in seinen späteren Schöpfungen Studien nach römischen Denkmälern, namentlich nach den Reliefs der Trajanssäule

und des Constantinbogens verwendete, liegt klar zu Tage. Aus der Verbindung dieser Elemente mit der Eigenart seines künstlerischen Geistes bildete sich jener ideale historische Stil, der dann bald als Gemeingut einer grossen Schule allerdings conventioneller Leere verfiel.

Ueberblicken wir die Summe des von Rafael in wenigen Jahren Geleisteten, so erfasst uns Staunen vor der Unerschöpflichkeit seiner Phantasie, vor der sicheren Gestaltungskraft, der Fülle köstlichen Lebens, der Reinheit und Anmuth der Empfindung, mit der er Alles adelt, was er berührt. Und dies inmitten eines üppigen genusssüchtigen Hofes, der auf anderen Gebieten, in der Komödie und sonstigen Schaustellungen, sich der grössten Zügellosigkeit hingab. Eins aber ist bei alledem zu beklagen: während Michelangelo seine grossen Schöpfungen ganz allein ausführte und jede Hilfe abwies, musste Rafael schon bald bei der immer mehr steigenden Fluth der Aufträge, etwa seit 1513, zur Ausführung fast aller seiner umfangreicheren Werke die grosse Anzahl von Schülern in Anspruch nehmen, die sich durch die Liebenswürdigkeit seines Naturells zu ihm hingezogen fühlten. So kam es, dass namentlich die späteren Stanzen, die Loggien, die Halle der Farnesina, das Badezimmer Bibbiena's, die Kapelle der Magliana so gut wie ausschliesslich Schülerhänden anheimfielen. Anderes, wie die Cappella Chigi und die Teppiche, wurde für eine Weise der Herstellung entworfen, bei welcher handwerkliche Technik den Vorrang hatte. Und selbst bei der Ausführung der Kartons für die Teppiche musste er sich der Mitwirkung seiner Schüler bedienen. Dadurch entstand eine Kluft zwischen Entwurf und Ausführung, die allerdings wieder in die Gewohnheiten der noch stark handwerklichen Kunst der früheren Kunst zurücklenkte. Diese Kluft musste aber um so empfindlicher werden, je höher die Kunstvollendung, je feiner der Geist des erfindenden Meisters war, je merklicher selbst die tüchtigsten unter seinen Schülern hinter ihm zurückblieben. So hoch daher immer unsere Bewunderung der herrlichen Compositionen sein wird, so erfährt dieselbe durch die Art der Ausführung nicht unwesentliche Trübung, denn das Wesen eines Kunstwerks besteht niemals allein in der Idee, sondern verlangt zur vollen Geltung die beseelte Hand des erfindenden Meisters.

Um so werthvoller für uns, dass wir aus derselben Zeit Rafael's eine Reihe von Bildnissen besitzen, in welchen wir den Meister auch in der geistvollen Ausführung auf der vollen Höhe kennen lernen. Die bedeutendsten derselben erhalten dadurch ein noch höheres Interesse, dass sie uns in den Kreis der hervorragenden Männer einführen, mit

welchen Rafael am römischen Hofe verkehrte. Die geistvollen Schilderungen, die uns hier der Pinsel eines der grössten Maler giebt, liefern die beste Illustration zu dem, was die Geschichtsschreiber uns berichten, denn in wahrhaft grossem historischem Geist, geübt und gestärkt an den monumentalen Schöpfungen, die damals unter seiner Hand entstanden, schildert Rafael diese Männer. Den Reigen eröffnet das herrliche Brustbild des Grafen Baldassare Castiglione im Louvre. Es ist jener wahrhaft vornehme Mann, der uns in seinem „Cortegiano" das Ideal eines fein gebildeten Hofmannes gezeichnet hat. Vom Herzoge von Urbino zur Begrüssung an Leo X. gesandt, wurde er von diesem auf's Ehrenvollste aufgenommen und bildete durch seinen Geist und seine Liebenswürdigkeit einen Mittelpunkt für den Kreis von Gelehrten und Künstlern, die den Glanz des päpstlichen Hofes ausmachten. Später als päpstlicher Gesandter an den Hof Karls V. geschickt, starb er 1529 in Spanien. Rafael hat ihn fast von vorn aufgenommen, ein wenig zur Linken gewendet. Es ist ein bedeutender Kopf, dem der dunkle Vollbart und die buschigen Augenbrauen ein energisches Gepräge verleihen, das indess durch die freundlichen blauen Augen und den fein geschnittenen Mund gemildert wird. Ein weit überhängendes schwarzes Barett bedeckt den Kopf; das schwarze Gewand lässt nach der Sitte der Zeit auf der Brust bis zum Halse hinauf ein weisses faltiges Hemd sehen. Die schön modellirten Hände sind wie bei behaglichem Gespräch übereinander gelegt. Der Ausdruck milden Wohlwollens ist in geistvoll sprechender Weise zur Erscheinung gebracht, die Carnation zeigt einen fein gestimmten kühlen, etwas in's Röthliche spielenden Ton, dem das warme lichte Graubraun des Hintergrundes zum wirksamen Gegensatz dient. Voll Leben und Ausdruck sind namentlich Mund und Augen, leicht und geistreich gemalt ist der stattliche Bart, frei und edel die Haltung des Ganzen, das trefflich in den Raum gestellt ist.

Ihm schliesst sich das Brustbild des Kardinals Bibbiena an, dessen Original die Galerie zu Madrid besitzt, während die Galerie Pitti nur eine Kopie desselben bewahrt. Bernardo Dovizi da Bibbiena, welchen Leo X. zum Kardinal ernannt hatte, gehörte zu jenen Prälaten, in welchen der Humanismus vorzüglich die Form heiteren Lebensgenusses angenommen hatte. Als Verfasser der übermüthig zuchtlosen Komödie Calandra lernten wir ihn schon kennen, ebenso verrieth die Wahl der Gegenstände in seinem Badezimmer eine starke Vorliebe für erotische Stoffe. Rafael hatte an dem feinen weltgewandten Prälaten einen warmen Gönner, der ihm sogar, wie wir vernahmen, eine Verwandte zur Frau

geben wollte. Der Künstler zeichnet treffend das kluge etwas verlebte Gesicht mit dem lauernden Seitenblick und dem verstohlenen Lächeln, das leise im linken Mundwinkel zuckt. Es ist ein verschlagener Priesterdiplomat, dabei doch mit der vornehmen Reserve des römischen Curialen. Eine der mageren aristokratischen Hände legt er auf die Armlehne seines Sessels, die andere hält einen Brief. Das warme Kolorit erreicht besonders im Kopf jene Weichheit, welche an die Venezianer erinnert und den Beweis liefert, dass Rafael mit Aufmerksamkeit Sebastian del Piombo's Bildnisse studirt hat. Das rothe Barett, die weissen Aermel, der rothe Kragen sind trefflich gemalt, ohne zu starke Betonung des Stofflichen. Das Bild ist gleich dem vorigen um 1516 entstanden. Ob er um dieselbe Zeit auch den Pietro Bembo malte, von dem er schon früher am Hofe zu Urbino ein Bildniss in schwarzer Kreide gezeichnet hatte, ist fraglich. Allerdings berichtet Bembo am 19. April 1516 an den Kardinal Bibbiena über die Porträts, welche Rafael von Tebaldeo, Castiglione und dem Herzog Giuliano de' Medici gemalt habe, und von denen er dem des ersteren den Preis ertheilt. „Ich beneide Tebaldeo sehr, setzt er hinzu, und denke mich eines Tages auch malen zu lassen.“ Ist das hochberühmte Porträt des Dichters Tebaldeo verschollen, so besitzen wir dagegen das meisterliche Bildniss eines andern bedeutenden Mannes aus diesem Kreise, in dem Porträt Inghirami's in der Galerie Pitti. Tommaso Inghirami aus Volterra, einer der ausgezeichneten Gelehrten jener Zeit, war schon unter Alexander VI. an den römischen Hof gekommen, der ihn an Kaiser Maximilian sandte, wo er nach der Sitte der Zeit feierlich zum Dichter gekrönt wurde. Als er einst in einer Aufführung von Seneca's Hippolytus die Phaedra spielte, und eine Stockung durch einen Fehler der Maschinerie eintrat, wusste er die Zuschauer durch improvisirte lateinische Verse so zu entzücken, dass er seitdem in Freundeskreisen den Zunamen Phaedra erhielt. Unter Julius II. zum Bischof von Ragusa ernannt, bekleidete er am päpstlichen Hofe die Stelle eines Geheimschreibers und Bibliothekars. Als solchen hat Rafael ihn, wohl im Anfang der Regierung Leo's X., porträtirt. Es ist ein dicker unschöner Herr, dessen feistes Gesicht ausserdem durch das Schielen des rechten Auges an Schönheit keineswegs gewinnt. Ohne dies zu verheimlichen, hat Rafael in geistvoller Weise dem Beschauer über diesen Fehler gleichsam hinweggeholfen, indem er den Gelehrten am Schreibtisch sitzend und emporblickend darstellt, als ob er in stiller Sammlung einen Gedanken zu formen suche. Von den rundlich fetten Händen hält die eine die Feder,

während die andere auf einem vor ihm liegenden Blatt Papier ruht. Das Tintenfass steht vor ihm auf dem mit einem Teppich bedeckten Tische und ein aufgeschlagenes Buch liegt auf einem Pulte neben ihm. Unwillkürlich denkt man bei diesem geistvollen Bilde an Holbein's



Fig. 82. Leo X., von Rafael. Galerie Pitti.

Porträt des Erasmus. Das Roth des Baretts und des Gewandes auf grünlich dunklem Grunde, das klare Tageslicht, die schlichte und dabei noble Behandlung machen aus dem wenig ansprechenden Gegenstande ein meisterliches Kunstwerk.

Im Gegensatze zu dem einfachen Gelehrten führt uns dann Rafael in einem andern Bilde der Galerie Pitti Leo X. selbst, mit zweien

seiner Kardinäle vor. (Fig. 82.) Die weichlichen unschönen Formen des gedunsenen Gesichtes boten der Auffassung gewiss grosse Schwierigkeiten, und doch hat Rafael durch die geistreiche Behandlung einen vornehmen Zug hineingebracht, der besonders durch die aristokratischen Gesichter der beiden neben dem Papst stehenden Prälaten sich zu historischer Bedeutsamkeit steigert. Hinter seinem Sessel steht der Kardinal de' Rossi, ein besonders bevorzugter Schwestersohn des Papstes, mit den Händen die Lehne des Sessels haltend; links dagegen der Kardinal Giulio de' Medici, nachmals Clemens VII. Nach den Berichten der Zeitgenossen über die Gestalt Leo's, hat Rafael sein Möglichstes gethan, die schwerfällig unschöne Erscheinung zu mildern; dennoch ist das fette stark geröthete Gesicht mit den grossen blöden, kurzsichtigen Augen kein erfreulicher Anblick. Ungemein lebensvoll bewegt sind die Hände, meisterlich die pompös bauschenden Stoffe, namentlich das weisse Damastgewand gemalt, und doch so diskret, dass es sich nicht besonders vordrängt. Auch das Beiwerk, die Glocke auf dem Tische, das Gebetbuch mit Miniaturen und das Vergrösserungsglas, welches der Papst in der Hand hält, ist vortrefflich gemalt, und das Ganze durch leuchtende Tiefe und strenge Gluth der Farbe, sowie Feinheit des Helldunkels von einer an die Venezianer erinnernden Pracht. Das Bild darf aus äusseren und inneren Gründen um 1518 angesetzt werden. Von der durch Andrea del Sarto angefertigten Kopie war oben S. 202 die Rede.

Auch den schon 1516 verstorbenen jüngsten Bruder des Papstes, Giuliano de' Medici, hat Rafael wie wir wissen gemalt, aber das in den Uffizien befindliche Porträt kann nur als Kopie gelten. Dagegen ist vor einiger Zeit ein Bildniss in die Sammlung der Grossfürstin Marie von Russland übergegangen, in welchem man das Original dieses Bildes erkennen will. Derselben früheren Zeit gehört endlich das Doppelporträt der beiden venezianischen Gelehrten Navagero und Beazzano, welches Rafael für Pietro Bembo malte. Letzterer berichtet einmal in einem Briefe vom 3. April 1516 an Bibbiena, dass er am folgenden Tage mit den beiden Venezianern, dem Grafen Castiglione und mit Rafael eine Fahrt nach Tivoli vorhabe. In diesen Zeitraum fällt offenbar das Gemälde, von welchem die Galerie Doria in Rom, wenn nicht das Original, so doch eine gute alte Kopie besitzt. Jedenfalls sind die beiden charaktervollen Gestalten von grossartiger Kraft und ächt historischem Leben und, wie die meisten dieser Werke Rafael's, von einer an die Venezianer erinnernden einfachen Macht koloristischer Behandlung.

Um hier gleich die übrigen Porträts des Meisters anzuschliessen, sei zunächst von der berühmten Johanna von Aragonien die Rede. Diese wegen ihrer Schönheit gefeierte Dame, eine Tochter Ferdinands von Aragonien, vermählt an Ascanio Colonna, wurde wie es scheint für Franz I. gemalt und in der That befindet sich das Original noch heute im Louvre. Sie ist als Kniestück dargestellt, mit einem Kleide von rothem Sammt angethan, dessen weite Aermel ein gelbseidenes Futter zeigen und über welches ein Pelz geworfen ist. Den feinen Kopf bedeckt ein rothsammtner mit Perlen und Edelsteinen geschmückter Hut, den Hintergrund bildet ein reiches Gemach. Die Haltung der Fürstin ist vornehm, der schöne Kopf fein gezeichnet und köstlich modellirt, das blonde Haar von grosser Zartheit der Ausführung, so dass diese Theile Rafael's eigne Hand verrathen. Damit stimmt auch Vasari's Nachricht, der alles Uebrige dem Giulio Romano zuschreibt. Bei aller Schönheit nämlich athmet das Bild eine gewisse Kälte, und so prachtvoll das Ganze wirkt, so vermissen wir doch das Seelenvolle, das sonst Rafael's Schöpfungen niemals fehlt. Am wenigsten kann man die grossen steifen, wenngleich sorgfältig modellirten Hände ihm zutrauen. Von den zahlreichen alten Kopieen nennen wir die im Museum zu Berlin und in der Galerie Doria zu Rom.

Dagegen ist das seelenvollste Frauenporträt, welches wir von Rafael besitzen, die sogenannte „Donna velata" der Galerie Pitti. Es ist das Brustbild einer Dame, welche Rafael bei der Magdalena auf dem Cäcilienbilde und bei der sixtinischen Madonna vorgeschwebt hat. Das seitwärts gewandte Gesicht mit den mächtigen dunklen Augen, der schön geformte Kopf, von welchem ein weisser Schleier niederwallt, der auch den rechten Arm einhüllt und nur den linken, mit einem weiten, geschlitzten Aermel bekleideten frei lässt, die edle Ruhe der Haltung und die mächtigen Formen, welche das gelbe Mieder fast zu sprengen drohen, geben den Eindruck einer jener ächt römischen Schönheiten grossen plastischen Stiles. Gemalt ist das Bild mit wunderbar leichtem fast durchsichtigem Farbenauftrag, das Fleisch von goldigem Ton mit duftigen perlgrauen Schatten. Endlich gehört noch hieher das köstliche Jünglingsporträt im Louvre, an poetischem Reiz der Auffassung unvergleichlich. (Fig. 83.) Rafael, der die bedeutendsten Männer so grossartig wiederzugeben wusste, hat hier einmal mit inniger Empfindung der reinsten Jugendschönheit gehuldigt. Auf die rechte Hand gestützt, in bezaubernder Selbstvergessenheit, blickt der Jüngling mit den grossen Augen träumerisch den Beschauer an. Der feine Kopf

mit dem blonden Haar, von einem schwarzen Barett bedeckt, duftig weich in goldigem Ton gemalt, mit einem feinen Grau in den Schatten, der schwarzgrüne Mantel, das hellere Grün des Hintergrundes und die braune Steinfarbe der Balustrade, auf welche er sich stützt, das Alles ist von köstlicher koloristischer Harmonie. Von ganz ähnlicher Behandlung endlich ist der berühmte Violinspieler der Galerie Sciarra in Rom, der die Jahrzahl 1518 trägt. Auch hier finden wir den grünen Mantel mit prächtigem Pelzbesatz, der meisterlich leicht und frei behandelt ist, und den graugrünen Hintergrund. Der Kopf mit den dunklen



Fig. 83. Jünglingsporträt von Rafael. Louvre.

poetischen Augen ist überaus fein und doch kräftig in warmem Ton gemalt. Der Lorbeerzweig, welchen die Hand zugleich mit dem Violinbogen hält, deutet auf einen ruhmgekrönten Virtuosen; die gesammte koloristische Stimmung erinnert auffallend an Bilder des Sebastian del Piombo.

Neben allen diesen Werken ist nun noch eine Reihe grosser Altartafeln zu nennen, die ebenfalls den letzten Jahren Rafael's angehören. An die Spitze stellen wir die sixtinische Madonna, das kostbarste Juwel der Galerie zu Dresden. Ursprünglich für die Kirche S. Sisto zu Piacenza gemalt, kam das Bild 1753 um die Summe von 20,000 Dukaten in den Besitz König August III., während an seine

alte Stelle eine Kopie von Nogari trat. Unter allen Schöpfungen Rafael's ist dies Wunderwerk wohl diejenige, welche sich der höchsten Popularität erfreut. Durch zahllose Nachbildungen, unter welchen die Stiche von Müller, Steinla-Büchel, Keller den ersten Rang behaupten, lebt sie im Bewusstsein von Tausenden. Sie spricht eben so innig das schlichte religiöse Gefühl an, wie sie die höchsten Anforderungen des Kunstverstandes erfüllt. Wie eine Vision tritt die herrliche Gestalt, auf Wolken schwebend, von einer Schaar aus dem Aether auftauchender Engelköpfchen umringt, vor uns hin. Mächtig umwallt die grossen Formen der blaue Mantel, und ein hellbrauner Schleier breitet sich vom Kopf über die linke Schulter aus wie von himmlischem Lufthauch erfüllt, um der Gestalt noch mehr Grossartigkeit zu geben. Der schöne Kopf mit den räthselvoll dunklen Augen, der mit der Magdalena des Cäcilienbildes an die Donna velata erinnert, blickt wie fragend hinaus; auf den Armen aber trägt sie leicht schwebend in wonnigfreier Lage den Christusknaben, aber mehr wie ein anvertrautes Gut, dem sie selbst fast scheue Verehrung weiht. Zu ihren Füssen knieen in Anbetung links die h. Barbara, die den bezaubernd lieblichen Kopf wie geblendet niedersenkt, während ihr gegenüber die ehrwürdige Gestalt des h. Sixtus in prachtvoller päpstlicher Dalmatika vertrauensvoll und wie fragend emporblickt. Es ist aber bezeichnend für die unnahbare Feierlichkeit der Erscheinung, dass weder die Madonna, noch ihr wunderbarer Knabe sich zu den Verehrenden wendet; so ist die Kunst auf ihrer letzten Höhe wieder am Ausgangspunkt angelangt und schafft mit der Fülle ihrer Mittel aus dem Geiste eines der grössten Meister ein Andachtsbild, das dem alten kirchlichen Begriff eine neue Gestalt verleiht. In diesem Sinne wurde von Phidias gesagt, dass er in seinem olympischen Zeus den Gott selbst verkörpert und der Religion ein neues Moment hinzugefügt habe. Endlich führen die beiden köstlichen Engelknaben auf der Brüstung uns in das naive Kinderleben zurück. Das Werk ist auch koloristisch eine der vollendetsten Schöpfungen Rafael's. Aus dem blauen Gewande der Madonna, dem Goldbrokatmantel des Papstes und dem grünen Kleide der h. Barbara bildet sich der Hauptaccord, in welchen alle übrigen Töne mit den feinsten Uebergängen hineingestimmt sind. Der grüne Vorhang, der auf beiden Seiten zurückgeschlagen ist, lässt den goldigen Aether, der die Gestalten umfliesst, noch duftiger erscheinen und die ganze malerische Ausführung, hier allein von Rafael's Hand, ist von einer Leichtigkeit und durchsichtigen Klarheit der Pinselführung, dass das Werk wie eine Vision erscheint.

Dazu trägt besonders der lichte Farbenton und die Abwesenheit aller schweren Schatten bei. Bezeichnend ist, dass für dieses Bild keinerlei Skizzen vorliegen, dass vielmehr einzelne Correkturen zu erkennen sind, die noch mehr den Eindruck einer genialen Improvisation verstärken. Endlich kommt dazu, dass das Bild auf Leinwand gemalt ist, was sogar zu der seltsamen Sage geführt hat, es habe ursprünglich als Prozessionsfahne gedient. Der Umstand, dass die Bildnisse Castiglione's, der Donna velata und Giuliano's de' Medici ebenfalls auf Leinwand und zwar in derselben Technik gemalt sind, rechtfertigt die Annahme, dass die sixtinische Madonna spätestens um 1516 entstanden ist.

Um dieselbe Zeit malte Rafael für Branconio d'Aquila eine grosse Tafel mit der Darstellung der Heimsuchung, welche sich jetzt im Museum zu Madrid befindet. Hochberühmt wegen der Schönheit der Gestalten und der ausdrucksvollen Lebendigkeit der Composition, gilt auch dieses Bild zum grösseren Theil als eigenhändige Arbeit des Meisters. Dagegen gehört die Mehrzahl der etwa seit 1518 entstandenen Altarbilder zu denen, welche Rafael zwar durch sorgfältige Studien vorbereitete, aber grösstentheils durch Schülerhände ausführen liess. Dahin zählt der für den Kardinal Colonna gemalte Johannes der Täufer, jetzt in den Uffizien. Der Künstler hat den Vorläufer Christi als Jüngling in einer felsigen Einöde auf einem bemoosten Stein sitzend dargestellt. Die jugendlich kräftige Gestalt ist fast nackt, nur zum Theil von einem Pantherfell bedeckt. In der Linken hält er ein Schriftband, mit der Rechten zeigt er nach dem am Felsen befestigten Rohrkreuz und zugleich nach oben, wo ein himmlischer Lichtstrahl das Dunkel durchbricht. Das Bild, ebenfalls auf Leinwand gemalt, ist im Wesentlichen eine Schülerarbeit, wie man aus dem wenig belebten Kopf und der fast zu herben Kraft der Modellirung erkennt. Die treffliche Röthelstudie dazu sieht man in der Sammlung der Uffizien. Ein vorzügliches Exemplar des Bildes besitzt die Galerie zu Darmstadt; eine andere alte Kopie das Museum zu Berlin. Ausserdem bezeugen zahlreiche alte Kopieen die grosse Beliebtheit des Werkes.

Mehrere bedeutende Bilder gingen um 1518 aus der Werkstatt Rafael's für Franz I. hervor. So ausser der Johanna von Aragonien zunächst der h. Michael, der den Drachen niederwirft und von göttlichem Zorn erfüllt, den Erbfeind der Menschheit mit hochgehobenem Speer zu durchbohren im Begriff ist. (Fig. 84.) In einer zerklüfteten Felseneinöde ereilt der göttliche Streiter den zu Boden geworfenen Unhold; von grandioser überwältigender Macht ist die unwiderstehliche

Plötzlichkeit des Angriffs, der an das göttliche Strafgericht auf dem Heliodor erinnert. Obwohl das Bild mit Rafael's Namen bezeichnet ist, verräth es doch ebenfalls eine starke Mitwirkung, wahrscheinlich des Giulio Romano, wie man besonders an dem gar zu grellen rothen Kolorit erkennt. Immerhin ist es ein hochbedeutendes Werk, aber die



Fig. 84. S. Michael, von Rafael. Louvre.

Art der Ausführung gab doch den Missgünstigen eine Handhabe für ihren Tadel. Aus demselben Jahre datirt sodann die ebenso bezeichnete grosse h. Familie im Louvre, welche als „Madonna Franz I." allgemein bekannt ist. Rafael malt hier noch einmal eine Scene des reinsten Familienglücks. Das Christuskind ist eben aufgewacht und schwingt sich aus seiner reich geschmückten, am Boden stehenden

Wiege mit stürmischer Zärtlichkeit zur Mutter empor, die niederknieend mit holder Innigkeit den Kleinen zu sich heraufzieht. Ihr gegenüber sitzt die h. Elisabeth und hält den kleinen Johannes, dessen Hände sie wie zum Gebet zusammenlegt. Ueber sie beugt sich ein herbeieilender Engel, der Blumen auf die Gruppe herabstreut und im Motiv an die Horen beim Göttermahl der Farnesina erinnert. Die Lücke der Composition, die sich unter seinen Armen bildet, füllte Rafael mit einem andern Engel, der nach seinem Gefährten blickt, indem er die Arme innig über der Brust kreuzt. Bezeichnend ist, dass auch hier der h. Joseph etwas abseits, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, der Scene zuschaut. Man kann nicht sagen, dass er für die sonst so schön geschlossene Composition nothwendig wäre. Das herrliche Bild, obwohl es in dem zu energischen Kolorit die Hand G. Romano's erkennen lässt, gehört als Composition zu den trefflichsten Schöpfungen Rafael's. Es zeigt die breiten grossen Formen, die glänzende Lebensfülle seiner späteren Zeit, und selbst in dem Bestreben, den idyllischen Ton zu dramatischer Bewegtheit, zu festlich rauschender Freude zu steigern, erkennt man den schwungvoll gehobenen Schritt, der in seinen monumentalen Schöpfungen widerhallt. Ueber die Entstehungsgeschichte dieser beiden Bilder sind wir genügend unterrichtet. Leo X., der aus politischen Gründen Franz I. für sich zu gewinnen wünschte, bestimmte den h. Michael für den König, die Madonna für die Königin als Geschenke. Im Frühling 1517 erhielt Rafael den Auftrag, binnen Jahresfrist war derselbe erfüllt, so dass die Bilder im Juni 1518 in prachtvollen Rahmen die Reise antreten konnten. Ueber diese Bilder schrieb der scheele Neid des Sebastian del Piombo am 2. Juli 1518 an Michelangelo: „Wie schade, dass Ihr nicht hier gewesen seid, um die beiden Bilder des Hauptes der Synagoge (so entblödete er sich nicht, Rafael zu nennen!) zu sehen, die nach Frankreich gegangen sind. Ihr könnt Euch nichts vorstellen, was Eurer Anschauung widerstrebender wäre. Ich sage nur, die Figuren sehen aus, als hätten sie in Rauch gehangen, oder als wären sie von Eisen, ganz hellglänzend und ganz schwarz. Wie sie gezeichnet sind, wird Euch Leonardo sagen.“ Er bezieht sich hier auf eine ihm ebenbürtige Natur, den Bildhauer Lionardo Sellajo, der am 1. Januar 1519 an Michelangelo schrieb: „Man hat kürzlich das Gewölbe bei Agostino Chigi (d. h. in der Farnesina) aufgedeckt: ein Werk, das eines grossen Meisters unwürdig ist; noch schlechter als die letzte Stanze im Vatikan.“ Wie sorgfältig übrigens Rafael das Werk vorbereitet hatte, sehen wir

aus den herrlichen Röthelstudien zur Madonna (Louvre, Br. 258), zum Christuskind (Uffizien Br. 487) und zum Gewande der Madonna (ebend. Br. 486).

Eine nicht minder reiche, aber ruhiger gehaltene Composition der h. Familie sandte Rafael um dieselbe Zeit nach Verona an die Grafen von Canossa. Vasari, der dies berichtet, spricht zwar von einer Geburt des Heilandes mit einer vielgepriesenen Morgenröthe, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, dass er jene h. Familie meint, welche 1628 aus Mantua in die Sammlung Karls I. von England und 1649 bei der Versteigerung der königlichen Sammlungen nach Madrid gelangte, wo sie jetzt im Museum aufgestellt ist. Als Philipp IV. sie erblickte, nannte er sie entzückt die Perle seiner Kunstschätze, und diesen Namen hat das Bild bis auf den heutigen Tag behalten. Rafael knüpfte hier an das von Alters her beliebte Thema der „Madonna selbdritt" an, indem er die Madonna mit der ehrwürdigen Gestalt der h. Anna (eine prächtige Rothstiftstudie zum Kopf derselben in Oxford, Br. 54) in herzlichem Verein im Vordergrund einer reichen Landschaft zusammensitzend darstellt. Anna kniet neben der Madonna, welche liebevoll den linken Arm um ihre Schulter legt, während sie mit der Rechten das auf ihrem Schooss sitzende Christuskind hält. Der Kleine hat eben die Wiege verlassen, in welcher er noch mit dem einen Fuss ruht, streckt lebhaft die Händchen gegen die Früchte aus, welche der kleine Johannes eifrig heranbringt und blickt dabei, wie um Erlaubniss fragend, zur Mutter empor. Den Hintergrund links nimmt eine römische Ruine ein, durch deren Bogen man den h. Joseph heranschreiten sieht; rechts breitet sich eine reich mit Gebäuden und Ruinen staffirte Landschaft aus, über welche die von Vasari gerühmte Morgenröthe ihr Licht ausgiesst. Auch dieses Bild verräth in der Ausführung die derberen Töne und schwarzen Schatten, welche G. Romano eigen sind. Noch einmal kehrt eine verwandte Composition wieder in dem kleinen Bilde der h. Familie des Louvre, welches abermals die Madonna in einer poetischen Wald- und Hügellandschaft vor einem von Gebüsch überragten Gemäuer ruhend darstellt. Auch hier hat der Christusknabe sich eben aus der Wiege erhoben und liebkost über den Schooss der Mutter hinweg den kleinen Johannes, welchen die zur Seite knieende h. Elisabeth umfasst hält. Die Composition ist ohne Frage rafaelisch, aber die zierlich sorgfältige Ausführung in einem tiefen warmen Ton, sowie die Typen der Köpfe erinnern am ersten an Garofalo.

In diese Reihe gehört endlich die Madonna dell' Impannata in der Galerie Pitti. Wir wissen, dass Rafael dieselbe für Bindo Altoviti schuf, aber die Ausführung kann nur zum Theil von seiner Hand rühren, weist vielmehr auf die Mitwirkung verschiedener Schüler hin. Gleichwohl deutet die Composition mit ihrem reichen Leben, deuten die Typen der Köpfe, der Stil der Gewänder unverkennbar auf seine Erfindung. Die Madonna, ein hohes mütterliches Weib, steht aufrecht und nimmt das Kind von den Armen der vor ihr sitzenden Elisabeth. Diese erinnert im Typus des runzelvollen Matronengesichtes an die entsprechenden Figuren auf der Perle, der Madonna Franz I. und auf mehreren anderen dieser späteren heiligen Familien. Das Christuskind, voll köstlichen Muthwillens, strebt verlangend zur Mutter empor, wendet sich aber lachend gegen eine schöne jüngere Heilige, vielleicht Katharina, welche hinter Elisabeth herantretend, den Kleinen scherzend mit dem Zeigefinger berührt. Man kann nichts Naiveres, Lebendigeres sehen. Auf der Seite der Madonna sitzt Johannes der Täufer im reiferen Knabenalter, so wie er auf dem Bilde in den Uffizien und im Louvre vorkommt. Er weist auf die Gruppe hin und füllt eine Lücke der Composition aus, die ohne ihn keinen genügenden Abschluss fände. Das Ganze ist von ächt rafaelischem Zauber, das scheinbar Zufällige geadelt und zu hoher Schönheit in Linienführung, Aufbau und Charakteren entfaltet. Die Färbung erinnert in den kräftigen Tönen an den Johannes der Uffizien. Das Zimmer, in welchem die Scene spielt, wird durch ein mit Leinwand geschlossenes Fenster erhellt, von welchem das Bild seinen Beinamen trägt.

Bei all' diesem Schaffen, das von Schönheit und Anmuth erfüllt war, sollte Rafael noch einmal die Gelegenheit werden, sich tief in die leidenvollen Momente der Passion Christi zu versenken. Dies Thema, das der nordischen Kunst von Roger van der Weyden und Schongauer bis auf Dürer und Adam Krafft so sehr wie kein anderes am Herzen lag, war von den Meistern der italienischen Renaissance nur selten behandelt worden. Am meisten hat noch die Kunst Oberitaliens und die Schule Umbriens es gepflegt, wie denn Rafael selbst mit der Grablegung seine erste Epoche abschloss. Aber das glänzende Genussleben am Hofe Leo's X. hatte wenig gemein mit dem Andenken an die Leiden des Erlösers, und selbst die christlichen Heiligen lebten für diese Anschauung nur im Sonnenschein des Glückes und der Lust, wie die antiken Götter. Als daher Rafael um 1516 den Auftrag annahm, für das Kloster der Olivetanermönche zu Palermo die Kreuztragung

zu malen, versenkte er sich mit der ihm eignen Tiefe der Empfindung in den Gegenstand und schuf ein Werk, das an ergreifender Tiefe des Seelenausdrucks nur von Dürer, dessen Composition er dabei benutzte,



Fig. 85. Kreuztragung, von Rafael. Madrid.

erreicht wird, während er an Adel und Schönheit den deutschen Meister weit übertrifft. (Fig. 85.) Der Heiland ist mit seinen Peinigern an einer Wendung des Weges angelangt, wie man an dem berittenen Fahnenträger in der Tiefe des Bildes bemerkt, der den Zug eröffnet.

Christus ist unter der Last des Kreuzes zusammen gebrochen und stützt sich, ganz wie in Dürer's Composition, mit der einen Hand auf einen bemoosten Stein am Wege, während die Schergen den widerstrebenden Simon von Kyrene zwingen, ihm das Kreuz von der Schulter zu nehmen. Ein Blick unendlichen Wehes trifft aus dem edlen Antlitz des Erlösers seine Mutter, die, von den frommen Frauen und Johannes aufrecht gehalten, in die Kniee sinkt und mit erschütterndem Ausdruck beide Arme machtlos gegen den geliebten Sohn ausbreitet. Eine herrliche Röthelstudie zu dieser Gruppe sieht man zu Oxford (Br. 48). Im Hintergrunde rechts schliesst der Anführer mit berittenem Gefolge den Zug ab. In der Ferne sieht man die kahle Höhe Golgatha's aufragen. Die wunderbare Verbindung tiefsten Seelenschmerzes in mannichfacher Abstufung mit einer Schönheit, welche selbst das tiefste Leid noch verklärt, verleiht diesem edlen Werke eine der höchsten Stellen unter den Schöpfungen der christlichen Kunst. In der Ausführung verräth sich auch hier durch die grellen Töne des Kolorits die Hand der Schüler, zugleich aber auch der Einfluss mancher über das Bild ergangener Restaurationen, wohl erklärlich durch die vielen Schicksale, welche das Werk erlebt hat. Ursprünglich für jene Kirche zu Palermo gemalt, welche den Namen Maria dello Spasimo trägt, weil die Madonna dort als Helferin gegen Krämpfe angerufen wurde, erhielt das Bild den Namen „Lo spasimo di Sicilia", erlitt aber bei der Versendung einen Schiffbruch und wurde vom Sturm an die Küste von Genua verschlagen. Nur mit Mühe gelang es den Palermitanern, die kostbare Beute den Genuesen zu entreissen. Nachmals erwarb Philipp IV. es vom Kloster gegen eine Jahresrente von 1000 Scudi; zur französischen Zeit wanderte es mit so vielen anderen Werken nach Paris, wo es von Holz auf Leinwand übertragen wurde und erst 1822 nach Spanien zurückkehrte.

Das letzte Bild, an welches Rafael die Hand gelegt, ist die weltberühmte Transfiguration, oder Verklärung Christi in der Galerie des Vatikans. Das Gemälde wurde durch den Kardinal Giulio de' Medici, nachmaligen Papst Clemens VII., für die Hauptkirche seines Bisthums Narbonne bestellt, während derselbe zu gleicher Zeit Sebastiano del Piombo die Auferweckung des Lazarus auftrug. Rafael schilderte im oberen Theile der gewaltigen Altartafel nach dem Ev. Matth. XVII. 1 ff. den in Himmelsglanz emporschwebenden Christus, der zwischen Moses und Elias über dem Berge Tabor erscheint. Es sind Gestalten von überirdischer Herrlichkeit, namentlich Christus, der mit ausgestreckten

Armen in wunderbar leichtem Emporschweben den Blick des edlen Antlitzes nach oben wendet. Mit gewaltigem Schwung umrauscht ihn der Mantel und auch die Gewänder seiner beiden Begleiter sind in prächtiger Bewegung dargestellt. Auf dem abgeplatteten Gipfel des Berges sieht man Petrus, Jakobus und Johannes ausgestreckt liegen, geblendet von der glänzenden Erscheinung, vor welcher der eine sich niederduckt, während die andern beiden die Augen mit vorgestreckter Hand zu schützen suchen. Zwei schöne jugendliche Diakonen hat der Künstler aus irgend einem uns unbekannten Grunde seitwärts als innig bewegte Zuschauer angebracht. Unten aber füllt den Vordergrund links die Schaar der übrigen neun Jünger. In leidenschaftlicher Bewegung umringen sie den besessenen Knaben, der auf der rechten Seite des Bildes von den Seinigen gebracht wird, und den die Apostel vergeblich zu heilen suchen. Der unglückliche Kleine, der eben einen Anfall erleidet, wie man an den verdrehten Augen, dem geöffneten schäumenden Munde und der krampfigen Bewegung der Arme und Hände sieht, wird von seinem Vater gehalten und ist von Männern und Frauen mit dem Ausdruck lebhafter Theilnahme umringt. Mit genialem Griff hat Rafael die beiden Scenen zu einer einzigen verbunden, und während er unten den Jammer und die Noth des Erdenlebens schildert, zeigt er in lichter Höhe die Himmelsgestalt des Erlösers, die alles Leid hinwegtilgt. Darauf deuten auch die Geberden der Umstehenden. Denn während eine grossartige Frauengestalt, die vom Rücken gesehen, niedergekniet ist, mit leidenschaftlicher Geberde sich gegen die Apostel wendet und mit beiden Händen auf den unglücklichen Knaben hinweist, eine andere Frau aber, wohl die Mutter des Leidenden, mit innigem Blick um Erbarmen fleht, andere beschwörend und bittend ihr Gesuch unterstützen, erkennt man in den Aposteln den mannichfaltigsten Ausdruck der Ergriffenheit, der Theilnahme und zugleich der Rathlosigkeit. Der eine beugt sich weit vor und blickt mit starrem Ausdruck der Hülflosigkeit auf die Gruppe hin, ein andrer macht seine Gefährten mit ausgestreckter Hand darauf aufmerksam, wieder ein andrer (Andreas), eine der prachtvollsten Gestalten, im Vordergrunde links mit einem Buche sitzend, zeigt in seinen Geberden Entsetzen. Aber einer unter ihnen, der ungefähr die Mitte der Gruppe einnimmt, weist nach dem Berge hinauf und giebt den Angehörigen des Kranken die tröstliche Zuversicht, dass droben einer weilt, von dem Hülfe kommt. Die Verbindung dieser leidenschaftlich erregten Scene mit der feierlichen Erscheinung, die im Himmelsglanz

dort oben schwebt, erhebt dieses Werk zu einem Meisterstück dramatischer und zugleich feierlich-kirchlicher Composition. Die oberen Theile sind von duftig zarter Färbung, die unteren aber zeigen in der gar zu scharfen Modellirung mit schweren Schatten und in den grellen Farbentönen eine starke Mitwirkung der Schüler, namentlich Giulio Romano's, der nach Rafael's Tode auch den Rest des Honorars von 224 Dukaten erhielt. Der Kardinal konnte sich übrigens nach dem Heimgange des Meisters nicht entschliessen, das Bild von Rom fortzusenden. Es blieb daher einige Zeit in der Cancellaria, der Wohnung des Bestellers, und wurde dann von ihm auf den Hauptaltar von S. Pietro in Montorio gestiftet. Durch die Franzosen in der Revolutionszeit entführt, wurde es in Paris gereinigt, 1815 zurückgegeben und in die Gemäldegalerie des Vatikan aufgenommen.

Aus einer grossen Anzahl herrlicher Röthelstudien zu dem Bilde erkennen wir, mit welcher Sorgfalt der Meister dieses Werk vorbereitet hat. Kurz vor seinem frühen Ende nahm er noch einmal seine ganze Kraft zusammen, um gegenüber den immer schnöder auftretenden Urtheilen seiner Gegner zu beweisen, was er vermöge. So wurde das Werk das letzte Zeugniss seiner auf's Höchste angespannten Schöpferkraft. Die Albertina besitzt die nach dem nackten Modell gezeichneten Studien zu dem vorn sitzenden Andreas und noch einmal zu derselben Figur nebst dem dahinter stehenden und hinaufzeigenden Jünger (Br. 140). Den Kopf des Andreas in der Grösse der Ausführung, prachtvoll in schwarzer Kreide gezeichnet, sieht man im Brit. Museum (Br. 93), die Köpfe und Hände des sich vorbeugenden Jüngers und des älteren Apostels neben ihm in ähnlicher Art, nur noch effektvoller, in Oxford (Br. 57). Ein Nacktstudium zu den drei Jüngern in der Mitte des Bildes, mit dem Rothstift gezeichnet, besitzt die Albertina (Br. 139), ein ähnliches zu dem besessenen Knaben und seinem Vater die Ambrosiana (Br. 128). Eine Skizze nach dem nackten Modell zu dem sich vorbeugenden jugendlichen Apostel und dem hinter ihm stehenden Hinaufzeigenden bewahrt das Louvre, ebenfalls in Rothstift prachtvoll ausgeführt (Br. 254). Die grosse Federzeichnung der ganzen Composition in nackten Figuren in der Albertina kann dagegen nicht als Original Rafael's, sondern höchstens als Kopie nach einem solchen gelten. Noch merkwürdiger ist eine Anzahl von Studienblättern, welche Rafael um dieselbe Zeit für eine Auferstehung Christi entworfen hat. Die erste Skizze befindet sich in London bei W. Mitchell, der obere Theil der Composition ist in einer Federzeichnung

zu Lille, der untere zu Oxford erhalten. In dem letzteren sieht man einen Engel auf dem Rande des offenen Grabes sitzen, während die Gruppe der aufgeschreckten Wächter, vom himmlischen Schein geblendet, auftaumelt, zu fliehen und sich vor dem Glanze zu schützen sucht. Mehrere Studien zu diesen besitzt die Sammlung zu Oxford (Br. 56, 58). Hier ist der höchste Grad leidenschaftlicher Affekte, kühner Bewegungen und Verkürzungen erreicht. Diese Vorliebe für das Dramatische, die auch in der Transfiguration sich geltend macht, ist das Ergebniss eines natürlichen Wettkampfs mit den durch Michelangelo zur Herrschaft gekommenen Tendenzen. In der oberen Hälfte des Bildes erscheint die Gestalt des emporschwebenden Christus identisch mit der in der Transfiguration. Rafael hat offenbar während der Vorstudien den ersten Plan aufgegeben und statt der Auferstehung die Verklärung Christi gemalt.

Noch eine bedeutende Composition haben wir aus den letzten Zeiten des Meisters zu verzeichnen: die Krönung der Madonna im Vatikan. Schon in seiner frühesten Jugendzeit (1505) von den Nonnen des Klosters Monteluce bei Perugia mit einem Draufgeld von 30 Dukaten bestellt, war das Bild nicht zur Ausführung gekommen, bis ein neuer Contrakt 1516 abgeschlossen wurde, in welchem Rafael das Bild binnen Jahresfrist zu liefern versprach. Aber auch jetzt kam es nicht zur Ausführung, sondern nur zu einem Entwurf, den nach seinem Tode G. Romano und Francesco Penni ausführten, indem der erstere den oberen, der zweite den unteren Theil malte. Das Bild kam dann endlich 1525 in die Kirche von Monteluce, wurde in der französischen Zeit nach Paris entführt, 1815 zurückgegeben und der Galerie des Vatikan einverleibt. Die Anordnung ist die herkömmliche, nach welcher Christus, auf Wolken thronend, die neben ihm sitzende Madonna krönt, während unten die Apostel in lebhaften Bewegungen des Staunens das offene Grab umgeben. In der Ausführung ist die obere von G. Romano herrührende Partie der unteren von Francesco Penni behandelten überlegen; in den Charakteren, dem Ausdruck der Köpfe und den Bewegungen ist Rafael's Erfindung unverkennbar.

Zu den Werken, welche erst nach Rafael's Tode durch seine Schüler zur Ausführung kamen, gehört endlich auch der Constantinssaal, welcher die Reihe der vatikanischen Stanzen abschliesst. Rafael hatte für denselben den Entwurf zur Constantinsschlacht, sowie zu einigen allegorischen Figuren gezeichnet und eine Skizze für das Ganze entworfen. Da er, durch den Vorgang des Sebastian del Piombo veranlasst, den Plan fasste, das Ganze in Oel auszuführen, so hatte

er als Probe die Figuren der Gerechtigkeit und der Sanftmuth durch Giulio Romano und Francesco Penni in Oel malen lassen. Dann unterbrach sein Tod, und im folgenden Jahre das Hinscheiden Leo's X. das Werk. Auch während des kurzen Pontificats Hadrians VI. blieb dasselbe liegen, und erst unter Clemens VII. (1523) wurde es wieder aufgenommen. Nun führten die beiden genannten Künstler mit Unterstützung des Rafael del Colle und des Giovanni da Lione das umfangreiche Werk aus. Sie wandten sich indess dabei der Freskomalerei wieder zu und liessen nur die beiden in Oel ausgeführten Figuren stehen. Die Gegenstände der Darstellungen sind aus dem Leben Constantins genommen, schildern also den Sieg des Christenthums über das Heidenthum. So durfte also Rafael gegen sein Lebensende noch einmal den Schritt in die grosse Historienmalerei thun, unbeirrt von allerlei Nebentendenzen und Anspielungen. Vier grosse Bilder aus dem Leben Constantins nehmen den Hauptheil der Wände ein. Mit reich ornamentirtem Rand und Franzen eingefasst, ahmen sie aufgehängte Teppiche nach. Die Bilder werden getrennt durch Papstfiguren, die in Nischen gemalt sind und allegorische Gestalten von Tugenden neben sich haben. Ueber diesen sind kleinere symbolische Figuren auf Pilastern angebracht. So wurde ein neues Motiv in die Flächengliederung eingeführt, welches auf wirksame malerische Contraste ausgeht und den grossen Dimensionen des Saales trefflich entspricht. Der Sockel wird durch Karyatiden gegliedert, zwischen welchen bronzefarbig gemalte Reliefs mit Scenen aus dem Leben Constantins imitirt sind.

Den Anfang macht die Erscheinung des Kreuzes. Der Kaiser steht links, von einem älteren Anführer begleitet, auf einer Tribüne und verkündet vier Fahnenträgern die Vision des wunderbaren Kreuzes, das man oben in den Lüften sieht. Die Mittheilung erregt sichtlich Enthusiasmus, und aus dem Hintergrunde eilen Soldaten herbei, um ebenfalls in lebhafter Weise Theil zu nehmen. In der Ferne sieht man antike Monumente, namentlich die Mausoleen der Kaiser und eine Pyramide. Der missgestaltete Zwerg rechts im Vordergrunde und die beiden den Kaiser begleitenden mittelalterlichen Pagen sind Zusätze G. Romano's, der das Bild in kräftig frischem Ton ausgeführt hat. Der Entwurf befindet sich beim Herzog von Devonshire in Chatsworth, kann aber schwerlich auf Rafael selbst zurückgeführt werden, da die Composition zu matt und unselbständig ist.

Dagegen ist das zweite Bild, die berühmte Constantinsschlacht, ohne Frage nach Entwürfen Rafael's durch G. Romano ausgeführt,

denn hier zeigt sich der Meister des ideal historischen Stils auf seiner vollen Höhe und schafft das mächtigste Schlachtenbild der gesammten neueren Kunst. In bedeutender Breite thut sich vor uns das Schlachtfeld auf, von einem wilden Gewimmel Kämpfender und Fliehender angefüllt. Aber trotzdem erkennt man auf den ersten Blick die Hauptgestalt, den auf weissem Ross in der Mitte des Bildes vorsprengenden Constantin. Rücksichtslos setzt er über einen dichten Knäul zu Boden gestürzter Krieger hinweg und holt mit der Lanze aus, um seinen Gegner Maxentius zu durchbohren. Diesen erblicken wir ganz vorn rechts auf wildbäumendem Ross in den Fluthen des Tiber, in Todesangst vergeblich sich an den Hals des Pferdes klammernd, um sich vor dem Ertrinken zu schützen. Es ist also der Augenblick der Entscheidung, der Sieg ist schon erfochten und erhält durch den Untergang des feindlichen Führers nur seine Besiegelung. In imposanten Massen, von Tubabläsern angefeuert, dringt Constantins Heer unaufhaltsam vor, den letzten Widerstand der Feinde zu Boden werfend. Diese sieht man zum Theil in den Fluss gesprengt, zum Theil auf dem Ufer noch vergeblichen Widerstand versuchen; andere haben sich in Kähne geworfen und führen einen Verzweiflungskampf gegen solche, die sich in die überfüllten Fahrzeuge schwingen möchten.

Ist hier schon eine Fülle glänzender Episoden ausgebreitet, so erreichen die Scenen im Vordergrunde links, wo ein Häuflein versprengter Feinde auf Tod und Leben kämpft, das höchste dramatische Interesse. Hier sieht man auch die ergreifende Gruppe jenes Kriegers, der einen todt hingestreckten jüngeren Mann, vielleicht seinen Sohn, aufzuheben sucht. Im Hintergrunde rechts dagegen zeigt die Milvische Brücke die dichten Massen des fliehenden, von den Verfolgern hart bedrängten Heeres. Die sanft geschwungenen Hügelketten, welche mit melodischem Linienzug das Thal des Tiber einfassen, schliessen die Darstellung ab, die an Grösse des historischen Stils, Klarheit der Anordnung, Reichthum und Kühnheit mannichfach bewegter Gruppen in ächt malerischer Behandlung ihres Gleichen nicht hat. Um den Gedanken zur vollen Klarheit zu bringen, erscheinen drei herrliche schwebende Engelsgestalten über Constantin, den Schutz des Himmels deutlich verkündend.

Von Studien zu diesem Bilde ist zunächst die grosse Sepiazeichnung im Louvre zu nennen, die manche Abweichungen zeigt, namentlich in der Anordnung der Engel und in manchen Gestalten des Vordergrundes, wie denn mehrere im Flusse mit den Wellen kämpfende Krieger hinzugefügt sind. Sicher liegt aber hier kein Original Rafael's

vor, sondern wahrscheinlich eine von G. Romano ausgeführte Bearbeitung nach dem ersten Entwurf des Meisters. Von einzelnen Studien nennen wir die prächtige Figur des köpflings in's Wasser stürzenden Verwundeten in Chatsworth und die beiden den vorderen Nachen anfallenden Krieger in Oxford. Den Karton, von welchem ein Theil sich in der Ambrosiana zu Mailand befindet, hat G. Romano ausgeführt.

Die beiden anderen Fresken, die Taufe Constantins und die (angebliche) Schenkung Roms an den Papst sind tüchtige lebensvolle Ceremonienbilder, wahrscheinlich von G. Romano entworfen. Die Vollendung des ganzen Saales erfolgte, wie wir aus einem Briefe des Grafen Castiglione an Herzog Federigo von Mantua erfahren, im Sommer 1524.

Wir stehen am Ende mit dem Leben und Wirken eines der grössten Meister der Kunstgeschichte und blicken auf einen Entwicklungsgang zurück, wie ihn das Dasein keines andern Künstlers bietet. In der reichen Anlage dieses göttlichen Genius ist nicht bloss die unerschöpfliche leichtströmende Phantasie, sondern mehr noch das edle Maass zu bewundern, welches in allen seinen Schöpfungen waltet und ihn wie einen nachgebornen Hellenen erscheinen lässt. Zugleich aber bei einer unbeirrbaren Selbständigkeit des Empfindens war in ihm eine glückliche Gabe, jede seinem Wesen gemässe Richtung in sich aufzunehmen und zur eignen Entwicklung zu verwenden. Unablässig zu lernen, seinen Geist zu bereichern, seine Formenwelt und seine Technik zu vervollkommnen, war das Ziel und die sittliche That seines Lebens. Nie stand er auf dem Wege still, nie ruhte er müssig auf dem Erworbenen; desshalb giebt es in seinem ganzen Schaffen keinen Moment, wo das Gewonnene zur conventionellen Formel erstarrte. Unermüdlich vielmehr schöpfte er aus dem ewig frischen Jungbrunnen der Natur, so dass wir von keinem andern Meister einen solchen Reichthum an Studienblättern aufzuweisen vermögen. Mit den kindlich zarten Formen und der innigen Empfindung der umbrischen Schule beginnend, eignete er sich in den frischesten Jugendjahren den freien Natursinn und die unbefangene Lebensauffassung der Florentiner an, um endlich auf der Weltbühne Roms, durch die Anschauung der Antike und den Wetteifer mit Michelangelo, jenen grossen, freien, hochidealen Stil zu entwickeln, in welchem christliche Gedankenwelt und antike Formenherrlichkeit, lyrische Innigkeit und dramatische Machtfülle sich zu einem unvergleichlichen Ganzen verschmelzen. Ja sogar die scheinbar widerstrebende Koloristik der Venezianer wusste er sich so weit zu eigen zu machen, dass nicht bloss seine Bildnisse, sondern auch Werke wie die Madonna

della Sedia und die Sixtinische, wie die Galatea und die Sibyllen ihn als einen Meister harmonischer Farbenbehandlung verkünden.

Dazu kam aber seine nicht geringe Bedeutung als Architekt und in den letzten Lebensjahren jener grosse durch Leo X. angeregte Plan einer künstlerisch-archäologischen Restauration des antiken Rom. Ueber letzteren besitzen wir einen anziehenden Bericht von einem Zeitgenossen in einem Briefe des päpstlichen Sekretairs Calcagnini an den Mathematiker Jacob Ziegler. Dieser erzählt, dass Rafael den achtzigjährigen Gelehrten Marco Fabio Calvo aus Ravenna, der in grosser Armuth lebte, in sein Haus aufgenommen habe, der ihm den Vitruv in's Italienische übersetzte. Dieses Manuscript, mit zahlreichen Randbemerkungen Rafael's, befindet sich jetzt in der Münchener Hofbibliothek. Nachdem dann der Briefsteller den Maler und Architekten Rafael auf's Höchste gepriesen und seine Herzensgüte und Liebenswürdigkeit hervorgehoben, schildert er seine Arbeiten bei der Ausgrabung und Darstellung des alten Rom, durch welche er den Papst und alle Römer so zur Bewunderung hingerissen habe, dass ihn fast alle Menschen wie einen Gott ansähen, der vom Himmel herabgeschickt sei, um die ewige Stadt in der alten Majestät wieder herzustellen.

Wenn wir alle diese in's Unglaubliche gesteigerte Thätigkeit erwägen, so begreifen wir leicht, dass ein zarter Organismus wie der Rafael's dadurch vor der Zeit aufgerieben werden musste. Während aus jenem Briefe von 1514 an den Oheim noch die volle Heiterkeit ungebrochenen Lebensmuthes strahlt, vernehmen wir durch einen Berichterstatter aus dem Jahre 1519, wie sehr die Ueberlast der Arbeiten und der Verantwortlichkeit die schöne Harmonie seines Wesens umflort hatte. „So bedeutende Naturen wie Rafael," schreibt Paoluzzi, der ferraresische Gesandte, an seinen Herrn, „sind immer melancholisch, und Rafael ist es jetzt um so mehr, als ihm seit Bramante's Tode das ganze Bauwesen aufgeladen ist." Und der andere Geschäftsträger des Herzogs, Costabili, schreibt: „Es ist nicht zu glauben, was Alles der Papst ihm aufbürdet." Beide Gesandten hatten den Auftrag, bei Rafael den Wunsch des Herzogs nach einem Bilde seiner Hand zu betreiben. Obwohl sie Alles daran setzten und den Künstler zuletzt förmlich belagerten, kamen sie doch nicht zum Ziele. Rafael's feine Natur vermochte diesen beständigen Anspannungen und Ueberreizungen auf die Dauer nicht zu widerstehen. Im Frühjahr 1520 erkrankte er an einem heftigen Fieber, das er sich wahrscheinlich bei den Untersuchungen der Ruinen zugezogen hatte. Vierzehn Tage währte die Krankheit, die ganz Rom, den

Papst an der Spitze, in banger Spannung um das Leben des edlen Meisters hielt. Endlich erlag seine zarte Natur, und am Charfreitag, demselben Tage, der ihn vor siebenunddreissig Jahren der Welt geschenkt, war dies reiche Leben erloschen. Ganz Rom strömte herbei, um den in seinem Hause auf einem Katafalk aufgestellten Leichnam, über welchem sich sein letztes Werk, die Transfiguration erhob, mit den letzten Liebesbeweisen zu ehren. Sein Grab erhielt er im Pantheon, an der Stelle, die er selbst dafür bestimmt hatte. Zu Unterhaltung der Kapelle und für die jährlich zu lesenden Seelenmessen setzte er in seinem Testamente 1000 Scudi aus. An derselben Stelle war auf seine Anordnung die ihm verlobte Maria Bibbiena, die ihm im Tode vorausgegangen war, beigesetzt worden. Sein ansehnliches Vermögen, das auf 16000 Dukaten geschätzt wurde, hinterliess er, wie es scheint, seinen Verwandten in Urbino. Sein Haus soll er angeblich dem Kardinal Bibbiena vermacht haben; seine Geliebte, die bis zu seinem Tode bei ihm war, stattete er reichlich aus.

Ueber Rafael's Charakter giebt es bei allen Zeitgenossen nur ein Urtheil. Seine neidlose Güte, sein reiner Sinn wird von Allen einstimmig gepriesen. Er ist auch in dieser Hinsicht ein entschiedener Gegensatz zu Michelangelo, der wenigstens in seinen jüngeren Jahren störrig und unfreundlich gegen die angesehensten Kunstgenossen war, keinen bedeutenden Meister neben sich dulden konnte, und der immerhin, wenn er selbst auch viel zu hoch für dergleichen stand, doch die hämischen Bemerkungen von Leuten wie Sebastian del Piombo und Lionardo Sellajo über Rafael duldete. Das kräftigste Zeugniss für den edlen Künstler verdanken wir Vasari, und es wiegt um so schwerer, wenn man dessen nahe Beziehungen zu Michelangelo erwägt. Nicht allein preist er an ihm die Höhe und Vollkommenheit seiner Kunst, die nie Jemand hoffen dürfe übertreffen zu können, sondern fast noch mehr rühmt er seine edlen Sitten, sein leutseliges Wesen, das herzliche Verhältniss zu seinen zahlreichen Schülern. Am meisten bewundernswürdig findet er, dass der Himmel ihm die Kraft verliehen habe, im Künstlerkreise zu erwecken, was wider die Natur der Maler streite; denn alle seien einig gewesen, sobald sie in Gesellschaft Rafael's arbeiteten. „Jede üble Laune schwand, wenn sie ihn sahen, jeder niedrige Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht, und dies kam daher, dass sie durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst und mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur sich überwunden fühlten.“

Achtes Kapitel.

Schüler und Nachfolger Rafael's.

Vasari erzählt uns, dass Rafael nie von seinem Hause zu Hofe gegangen sei, ohne von „wohl fünfzig guten und vorzüglichen Malern" umgeben zu sein, die ihn durch ihr Geleit ehren wollten. Dass Rafael bei den immer mehr gesteigerten Aufgaben sich in den letzten Jahren seines Lebens in umfassender Weise der Mitwirkung von Schülern und Gehülfen bedienen musste, haben wir schon gesehen. In der That war er das ausschliessliche Haupt, der alleinige Beherrscher der römischen Malerei geworden. Nicht bloss seine hohen künstlerischen Eigenschaften, sondern auch seine Liebenswürdigkeit fesselten fast alle dortigen Maler an seine Person und zogen viele begabte Künstler aus den verschiedensten anderen Schulen nach Rom, wo sie bald unter seinem Einfluss ihr lokales Gepräge abstreiften und in die Botmässigkeit seines Stils geriethen. Damit trat nun freilich bei den meisten eine Verflachung und Veräusserlichung ein, die bedenklich rasch zum Manierismus führte. Rafael's römischer Stil war das Ergebniss einer unablässigen Lebensarbeit, in welcher der grosse Künstler mit einer noch mehr sittlichen als ästhetischen Kraft nach dem Ausdruck für jene höchste Idee des Schönen gerungen hatte, welche ihm, wie wir aus jenem Briefe an Castiglione erfahren haben, bei seinem Schaffen vorschwebte. So eifrig er bis in seine letzten Tage immer wieder die Natur zu Rathe zog, so verwandelte er doch jede direkte Anschauung des Lebens in eigenes Fleisch und Blut und bildete sie zu allgemein gültigen idealisch erhöhten Formen um. So entstand ein Stil, der sich den Schöpfungen des klassischen Alterthums näherte und den aus der Antike geschöpften Anschauungen auf halbem Wege entgegen kam.

Aber die lautere Schönheit dieses Stiles empfing ihre höchste Bedeutung doch nur aus dem Geiste des Meisters, und die Anmuth dieser Formenwelt ergreift uns desshalb so mächtig, weil wir sein seelenvolles Empfinden darin erkennen. Für jeden Andern, der die rafaelische Formensprache als etwas Fertiges, Stabiles sich aneignete,

musste hier mehr als anderswo die Gefahr des Conventionellen hervortreten; aber so übermächtig wirkte der Reiz dieser Formenwelt, dass die Schüler und Nachahmer sich ihr unbedingt hingaben und die Fähigkeit verloren, die Natur mit eignen Augen zu sehen. Es wird daher genügen, wenn wir nur die namhafteren Künstler dieser Schule in's Auge fassen.

An die Spitze stellen wir, nicht wegen seiner hohen Bedeutung, sondern wegen seiner innigen Beziehungen zum Meister, *Giovanni Francesco Penni,* der wie es scheint Rafael's Factotum war und daher den Beinamen *„il Fattore“* erhielt. Mit Giulio Romano theilte er sich in den künstlerischen Nachlass des Meisters, wie er mit diesem auch die von Rafael unvollendet hinterlassenen Gemälde vollendete. Penni war um 1488 in Florenz geboren und hatte dort, wir wissen nicht bei welchem Meister, seine erste Ausbildung erhalten. Wann er nach Rom gekommen ist, ist uns nicht überliefert; allein schon bei Ausführung der Kartons für die Teppiche fiel ihm ein bedeutender Theil der Arbeit zu, und bei allen grösseren Schöpfungen des Meisters aus den letzten Jahren wurde seine Hülfe in Anspruch genommen. Nach Rafael's Tode theilte er sich mit Giulio Romano, wie wir gesehen haben, in die Ausführung des Altarbildes der Krönung Mariä für das Kloster Monteluce, und im Constantinssaal fiel ihm die Darstellung der Taufe Constantins zu. Bei geringer Erfindungsgabe und wenig Selbständigkeit wusste Penni sich wenigstens durch treue Hingabe an die Weise seines Meisters ein gewisses Verdienst zu erwerben. So entstand im Jahre 1518 die sehr tüchtige Kopie von Rafael's Grablegung, welche man in der Galerie zu Turin sieht; so eine ebenfalls werthvolle Wiederholung der Transfiguration, welche in einer Kirche zu Neapel aufgestellt wurde und dort auf die Malerei im Sinne Rafael's einen bestimmenden Einfluss gewann. Penni begab sich selbst später dorthin und mag zur Verbreitung des rafaelischen Stiles beigetragen haben. Doch vermögen wir nicht nachzuweisen, was er etwa dort geschaffen hat. In der Sakristei der Peterskirche zu Rom sieht man von ihm eine anmuthige thronende Madonna mit zwei würdevollen verehrenden Heiligen, eine ansprechende Composition, nur im Kolorit zu bunt und grell. Der Künstler starb schon 1528.

Durchgreifender war die Thätigkeit des *Piero Buonaccorsi* oder *Perino del Vaga* (1499—1547), der ebenfalls aus der florentiner Schule hervorging und sich dann an Rafael anschloss. Seine erste Richtung wurde durch Ridolfo Ghirlandajo bestimmt, wo er eine tüchtige Grund-

lage gewann, die er dann als Gehülfe eines wenig bekannten florentinischen Künstlers Vaga verwerthete. Bei Rafael gehörte er durch seine grosse Gewandtheit bald zu den geschätztesten Gehülfen der Werkstatt. Mit Francesco Penni trat er in ein näheres Verhältniss, da er sich mit ihm verschwägerte. Bedeutenden Antheil hatte er bei der Ausführung der rafaelischen Loggien, wo er namentlich die grau in grau gemalten Sockelbilder ausführte. Er gehörte überhaupt zu den grossen dekorativen Talenten der Schule und war ebenso gewandt in der Stuckatur wie in der Freskomalerei, wie die prächtige Wölbung der Sala regia im Vatikan beweist.

Bei der Plünderung Roms 1527 gerieth Perino in Gefangenschaft und vermochte sich nur durch ein bedeutendes Lösegeld zu befreien. Er wandte sich aus der verwüsteten und verödeten Stadt nach Pisa, wo man im rechten Querschiff des Domes Reste trefflicher Freskomalereien, schwebende Putten u. dgl. von ihm sieht. Nachdem er dann wieder eine Zeitlang in Rom gearbeitet hatte, wurde er nach Genua berufen, um den Palast des Andrea Doria mit Fresken zu schmücken. Hier waltet in den Dekorationen noch der Geist Rafael's, die Tradition der Farnesina und der Loggien, wenngleich nicht mit dem vollen Adel Rafael's, aber doch noch von köstlicher Gesammtwirkung. Besonders schön sind in der Galeria die glücklich eingetheilten und glänzend dekorirten Gewölbe, bei welchen die gemalten Mittelbilder mit den abwechselnd auf blauem und goldenem Grunde reliefirten Eckfeldern eine ebenso glänzende als harmonische Wirkung hervorbringen, während an den Wänden die kolossalen Heldenfiguren des Hauses Doria etwas aus dem Maassstabe fallen. In der unteren Halle wirkt die Flachdecke durch die grossen Darstellungen von Scipio's Triumph etwas schwer und überladen; dagegen sind die Figuren in den Zwickeln im Ganzen noch recht anmuthig und die römischen Geschichten in den Lünetten namentlich durch die landschaftlichen Gründe anziehend. Im Saale der Giganten wirkt die Darstellung der Gigantenschlacht durch die äusserliche Bravour, in welche alle derartige Schilderungen vermöge einer unverständigen Nachahmung Michelangelo's verfielen, abstossend, und nur die glückliche dekorative Gliederung und Umrahmung verräth den in Rafael's Schule gebildeten Künstler. In den übrigen Gemächern sind die Zwickel und Kappen der Spiegelgewölbe theils mit eleganten Stuckaturen, theils mit Bildern mythologischen und allegorischen Inhalts geschmückt, unter denen die Geschichte der Psyche und die Liebschaften des Zeus am lebensvollsten sind. Doch ist nicht zu verkennen,

dass hier überall schon der rafaelische Stil sich stark veräusserlicht; gleichwohl wird das Auge durch den dekorativen Reiz dieser Werke auf's Angenehmste beschäftigt. Sie athmen immer noch, wenn auch nicht den höchsten Adel, so doch die glänzende Lebenslust der goldenen Zeit.

Weit weniger erfreut Perino in seinen freilich nicht häufigen Staffeleibildern, die in der That schon so stark in Manier verfallen, dass sie keine nähere Beachtung verdienen.

Eine ähnliche Natur, aber reicher und kraftvoller angelegt, mit einer grösseren Fülle von Erfindungsgabe ausgestattet, ist *Giulio Pippi*, einer der wenigen Künstler, welche Rom selbst hervorgebracht, daher unter dem Namen *Giulio Romano* allgemein bekannt*). Er wurde 1492 geboren und scheint keine andere Schule vorher durchgemacht zu haben, sondern mit der frischen Empfänglichkeit der Jugend sogleich zu Rafael gekommen zu sein. Dass er dem Meister künstlerisch besonders nahe stand und in den letzten Lebensjahren Rafaels sowohl bei dessen Fresken wie bei den Tafelbildern in umfassendster Weise zur Mitwirkung berufen ward, haben wir schon gesehen. Dem rafaelischen Stil hat sich keiner von den Schülern so vollständig angeschlossen wie er, aber er übersetzt die seelenvolle Ausdrucksweise seines Meisters in die derbere Formensprache, welche seinem sinnlicheren Naturell gemäss war. Bezeichnend genug, dass die üppigeren Liebesscenen für das Badezimmer des Kardinals Bibbiena sogar in den Entwürfen dem Giulio überlassen wurden. Der reinen Seele Rafael's war dergleichen offenbar zuwider. Sicherlich ist nicht zu verkennen, dass zu des Meisters Lebzeiten sich auch an der derberen Natur Giulio's der sittigende und zügelnde Einfluss wohlthätig spüren lässt, welchen Rafael's edler Geist auf alle äusserte, die mit ihm in Berührung kamen. Aus dieser früheren Zeit des Künstlers sind einige Altarbilder vorhanden, in welchen sich diese reineren Inspirationen in anziehender Weise geltend machen.

Zu den bedeutendsten dieser frühen Bilder gehört die Hochaltartafel in Sta. Maria dell' anima zu Rom. Man sieht die Madonna, ein schönes, huldvolles Weib von grossen Formen auf ihrem Thron; neben ihr steht das Christuskind, den einen Fuss im Vorschreiten auf den Schooss der Mutter setzend, mit einer lebhaften aber etwas gesuchten Bewegung. Mehrere schwebende Engel und zwei knieende Heilige schliessen die reiche Composition ab, die voll dramatischen Lebens ist

*) *Conte d'Arco*, vita di Giulio Romano. Mantova 1838.

und in den einzelnen Motiven ächt rafaelische Anklänge verräth. Eine kräftige Farbe entspricht dem energischen Wesen des Künstlers, nur die Schatten sind zu dunkel und schwer, im Uebrigen beherrscht ein goldig warmer Ton das Ganze. In den einfacheren Madonnen dieser Zeit herrscht oft noch grosser Schönheitssinn und edler Linienzug, aber die Jungfrau ist stets einen Grad weltlicher als bei Rafael, und dasselbe gilt vom Kinde. Zu den tüchtigsten dieser Bilder gehört eine



Fig. 86. Madonna, von Giulio Romano. Dresden.

Madonna in einer Kapelle der Sakristei von St. Peter, liebenswürdig componirt und herzlich in der Empfindung, nur in der Farbe durch starke Firnisse auffallend gelb und braun. Die Mutter hält das Christuskind auf dem rechten Arm und greift mit der Linken dem kleinen Johannes unter das Kinn, ein allerdings ziemlich genrehaftes Motiv. Aehnliche Madonnen sieht man im Pal. Colonna und in der Galerie Borghese, letztere besonders frei und edel componirt und von klarer Färbung. Auch die Tribuna der Uffizien besitzt eine Madonna von seiner Hand, die jedoch bei energischer Auffassung schon etwas Leeres,

Conventionelles verräth, und im Kolorit grelle Lichter und schwere Schatten aufweist. Eins der schönsten seiner Bilder ist dagegen die h. Familie in der Galerie zu Dresden, trefflich durchgeführt und von lebendig anmuthendem Motiv. Das Baden des Kindes ist zu einer Genrescene voll heiteren Muthwillens benutzt, die Composition von einem an Rafael gemahnenden edlen Linienzug, das Kolorit von grosser Frische und Harmonie. Das Christuskind, ein kräftig entwickelter Bube, wird von der Mutter über der bronzenen Badeschüssel gehalten, während der kleine Johannes voll Geschäftigkeit Wasser über seinen Spielkameraden ausgiesst. In der Ecke rechts sieht der h. Joseph der Scene zu, während links die h. Anna, dieselbe ausdrucksvolle Matronengestalt, die wir von den heil. Familien aus Rafael's spätester Zeit her kennen, das Tuch zum Abtrocknen bereit hält. Nach Vasari's Zeugniss malte Giulio dieses schöne Bild für Herzog Federigo. (Fig. 86.) Ein anderes Hauptwerk des Meisters, für eine Kapelle in S. Andrea zu Mantua ausgeführt, jetzt im Louvre, ist die Geburt des Christkindes, das von der Madonna im Beisein Johannes des Evangelisten und des h. Longinus verehrt wird, ein Bild von mächtigen, ja fast gewaltsamen Charakteren, die Composition sehr bedeutend, das Ganze in einem warmen goldigen Ton durchgeführt, nur mit etwas zu dunklen Schatten im Hintergrund. Trefflich ist auch ein kleineres Bild derselben Sammlung, welches die h. Jungfrau mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes darstellt; fein ausgeführt und von energischer Farbenwirkung.

Von andern Altarbildern nennen wir die Geisselung Christi in der Sakristei von Sta. Prassede zu Rom, allerdings bloss äusserlich effektvoll, nicht ohne Einfluss der Richtung Michelangelo's, sorgfältig durchgeführt, aber in unerfreulich rother Karnation. Ungleich bedeutender ist die Steinigung des Stephanus in S. Stefano zu Genua. Hier ist namentlich die jugendliche Gestalt des Heiligen mit den mannichfach charakterisirten, zum Werfen ausholenden Peinigern zu einer meisterhaften Gruppe verbunden und dabei in einem kraftvollen harmonischen Kolorit ausgeführt, während dagegen die himmlische Gruppe Christi, der mit Gottvater erscheint, von Engeln umschwebt, die ganze Gleichgültigkeit Giulio's verräth. Bei solcher Gelegenheit merkt man, wie wenig ihm die christlichen Stoffe am Herzen lagen. Wo aber in der Behandlung solcher Gegenstände Seele und Empfindung fehlen, da werden auch die schönsten Formen geistlos und leer.

Ungleich zusagender war für Giulio die Welt des klassischen Alterthums, obwohl er auch diese nicht mit der adeligen Anmuth

Rafael's, sondern in einem mehr sinnlich üppigen Geiste auffasste. Solcherart sind aus seiner früheren Zeit die Dekorationen der Villa Lante (mehreres davon in der Galerie Borghese) und in der Villa Madama. Ist auch hier die Auffassung des Einzelnen schon etwas äusserlich, so bleibt die Gesammtwirkung immer noch von grossem Reiz. Von Tafelbildern dieser Gattung nennen wir das kleine, in bräunlichem Kolorit sorgfältig ausgeführte Kabinetsstück im Louvre mit der Darstellung von Vulcan und Venus. Ebendort ein anderes kleines figurenreiches Bild, welches den Triumphzug des Titus und Vespasianus schildert. Frisch und kräftig gemalt in tiefem Ton, mit effektvollem landschaftlichem Grunde zeugt es von den eifrigen Studien nach antiken Denkmälern. Bezeichnend für Giulio ist die Vorliebe für rothgelbe und hellgrüne Gewänder. Aehnlicher Art sind die kleinen friesartigen Bilder in der Nationalgalerie zu London, welche die Eroberung Carthagena's durch Publ. Corn. Scipio und den Raub der Sabinerinnen darstellen. Geistreich und lebendig erzählt, erhalten sie durch die flotte Darstellung in einem kräftig harmonischen Kolorit und die markige Zeichnung fesselnden Reiz. Dagegen ist in derselben Galerie die Kindheit Jupiters (Nr. 624) zwar blühend und frisch gemalt in einer an die Ferraresen erinnernden Landschaft, aber die unnatürlichen Verdrehungen sämmtlicher Körper und die maskenhaften Gesichter lassen nicht an Giulio denken, dem dort das Werk zugeschrieben wird.

Zu glänzender Wirkung sollte diese Seite seines Schaffens sich entfalten, als er an den Hof des Federigo Gonzaga nach Mantua berufen wurde, um die Residenz dieses kunstliebenden Fürsten mit glänzenden Bauten zu schmücken. Der Graf Castiglione war es, durch dessen Vermittlung Giulio im Herbst 1524, nach Vollendung des Constantinsaales, in die Dienste des Herzogs trat. Hier wurde ihm nicht bloss der ehrenvollste Empfang zu Theil, sondern es traten Aufgaben an ihn heran, wie sie glänzender und umfassender kaum ein anderer gleichzeitiger Künstler erhalten hat. Was irgend in Architektur, Malerei und Dekoration zu schaffen war, wurde in seine Hand gelegt, so dass er das gesammte künstlerische Leben in Mantua bis an seinen Tod (1546) ausschliesslich beherrschte. Der Herzog selbst pflegte zu sagen, Mantua sei nicht seine, sondern Giulio's Stadt. Vorübergehend war der Künstler 1535 auch in Ferrara für den dortigen Hof beschäftigt, bei welcher Gelegenheit er für seinen Fürsten allerlei Besorgungen, z. B. Eier von indianischen Pfauen, seltene Pflanzen u. dgl. übernahm.

Ebenso hatte er 1540 Entwürfe für die Fresken der Steccata zu Parma zu liefern. Im Uebrigen aber verlief sein Leben im angespannten Dienste des Herzogs von Mantua. Es war ein glänzendes Dasein, durch freies und grosses künstlerisches Schaffen und durch die Gunst des Fürsten verschönt. Dieser setzte ihm sogleich einen Jahrgehalt von fünfhundert Dukaten in Gold aus, ertheilte ihm sammt seinem Bruder das Bürgerrecht und erhob Giulio ausserdem in den Adelstand, indem er ihn zum Vicario di Corte ernannte und zum Oberaufseher aller seiner Bauten machte. Sogar die Strassen- und Wasserbauten wurden ihm übergeben, und er sorgte durch Kanalanlagen und Dammbauten für die Sicherung und Entsumpfung der Stadt. Weiterhin machte der Herzog ihm bedeutende Schenkungen an Grundbesitz und erhöhte sein Einkommen auf 70 Dukaten monatlich. Im Jahre 1529 führte Giulio als Gattin eine Dame aus vornehmem Geschlecht, Helena di Guazzo-Landi heim, die ihm die ansehnliche Mitgift von siebenhundert Golddukaten zubrachte.

Vasari erzählt, der Herzog habe dem Künstler bei seiner Ankunft ein stattlich eingerichtetes Wohnhaus und freien Tisch für sich und seine beiden Gehülfen gegeben, ihm Sammt und Atlas sowie anderes Zeug zu Kleidungsstücken geschickt und ihm eins seiner Lieblingspferde geschenkt. Einst ritten sie zusammen vor die Porta S. Sebastiano, wo der Herzog ein Gestüt mit Stallungen und einem Hause besass. Dieses beschloss er zu einem Absteigquartier erweitern zu lassen und ertheilte dem Künstler sofort den Auftrag, an's Werk zu gehen. Die Pläne gestalteten sich bald zu einer fürstlichen Villa von ansehnlichem Umfang. Schon 1528 sprechen die Briefe des Herzogs mit Ungeduld von der zugesagten und noch nicht erfolgten Vollendung der Arbeiten. So entstand der Palazzo del Te, der mit seinen grossartigen Fresken ein noch wohlerhaltenes Beispiel eines fürstlichen Lustschlosses der Renaissance gewährt.

Es ist eine ausgedehnte einstöckige Anlage, deren Säle und Zimmer in stattlicher Grossräumigkeit sich um einen weiten inneren Hof gruppiren. Das Aeussere ist in schweren dorischen Formen alla rustica reizlos und fast düster behandelt; um so überraschender wirkt die festlich heitere Pracht des Innern. Hier hat Giulio den ganzen Reichthum seiner Erfindungsgabe verschwenderisch ausgeschüttet und grossentheils Werke von lebensvoller Anmuth geschaffen, obwohl es auch nicht an Ausschreitungen in's Derbe und Unschöne fehlt. Unterstützt wurde er bei der Ausführung durch seine Schüler Rinaldo

Mantovano, Francesco Primaticcio und Benedetto Pagani. Denn nach dem verhängnissvollen Beispiel Rafael's vermochte auch er, von massenhaften künstlerischen Unternehmungen überhäuft, nur die Entwürfe zu allen diesen Werken zu liefern, die dann durch die Hand der Gehülfen eine Gestalt erhielten, in welcher eine Vergröberung der ursprünglichen Intentionen unvermeidlich war. Doch überging Giulio, wie Vasari erzählt, die Arbeiten fast sämmtlich mit eigener Hand, so dass dieselben dadurch „zu seinen eigenen wurden".

Die Reihe der Gemächer beginnt mit einem Vorzimmer, dessen Decke ein grosses Bild mit dem herabsteigenden Helios und der aufsteigenden Selene in poetischer Erfindung enthält. Dann folgt ein Gemach, welches mit äusserst lebendigen Nachbildungen der Lieblingspferde des Herzogs geschmückt ist, wohl das erste Beispiel solcher fürstlicher Pferdeporträts. Daran schliesst sich der Saal der Psyche, durch schöne Eintheilung, reiche Dekoration und glänzend heiteren Bilderschmuck das Prachtstück des ganzen Cyclus. An der Decke sieht man in achteckigen Medaillons acht Scenen aus dem Leben der Psyche, beginnend mit dem Orakel, welches ihrem Vater die Leiden seiner Tochter voraussagt bis zu der Strafe, welche Psyche wegen des Abpflückens der verbotenen Frucht trifft. In den zwölf Lünetten der Decke sind die Prüfungen der Psyche dargestellt, auf der Spiegelfläche der Decke endlich eine grosse glänzende Schilderung der Hochzeit von Amor und Psyche. Giulio hat diese poetische Fabel in ganz neuem Sinne behandelt, unabhängig von Rafael's Compositionen, deren einfache seelenvolle Anmuth er nicht erreicht, wofür er aber durch frische Lebendigkeit und reiche landschaftliche Gründe zu entschädigen sucht. An den Wänden malte Giulio die festlich heiteren Scenen aus dem Leben der Psyche, namentlich die Vorbereitungen zu ihrem Hochzeitsmahl. Vasari schildert diese Werke in seiner lebendigen Weise also: „Man sieht in dem einen Bilde Psyche im Bad, von anmuthigen Liebesgöttern umringt, die beschäftigt sind, sie zu waschen und abzutrocknen; in einem andern Theile des Bildes ordnet Merkur das Gastmahl, während sie sich badet, die Bacchanten spielen, die Grazien schmücken die Tafel zierlich mit Blumen, und Silen mit seinem Esel, von Satyrn gehalten, sitzt auf einer Ziege, an deren Zitzen zwei Kinder trinken. Dabei steht Bacchus, zu seinen Füssen zwei Tiger, mit dem einen Arm auf den Credenztisch gestützt, an dessen Seiten ein Kameel und ein Elephant stehen. Der Credenztisch, tonnenartig in Form eines Halbkreises, ist mit Laubguirlanden, Blumen und Weinstöcken geziert,

mit Weintrauben und Blättern überladen, dazwischen stehen drei Reihen seltsamer Vasen, Becken, Pokale, Tassen, Becher und andere wunderlich geformte Gefässe, so glänzend, dass sie fürwahr von Gold und Silber gearbeitet zu sein scheinen, obwohl sie nur mit einfacher gelber und anderer Farbe gemalt sind, so gut, dass sie von Giulio's Geist, Talent und Kunst zeugen, der an dieser Stelle seinen mannichfachen Reichthum an Erfindung und Geschicklichkeit offenbarte. Nicht ferne sieht man Psyche, welche inzwischen viele Frauen um sich hat, die

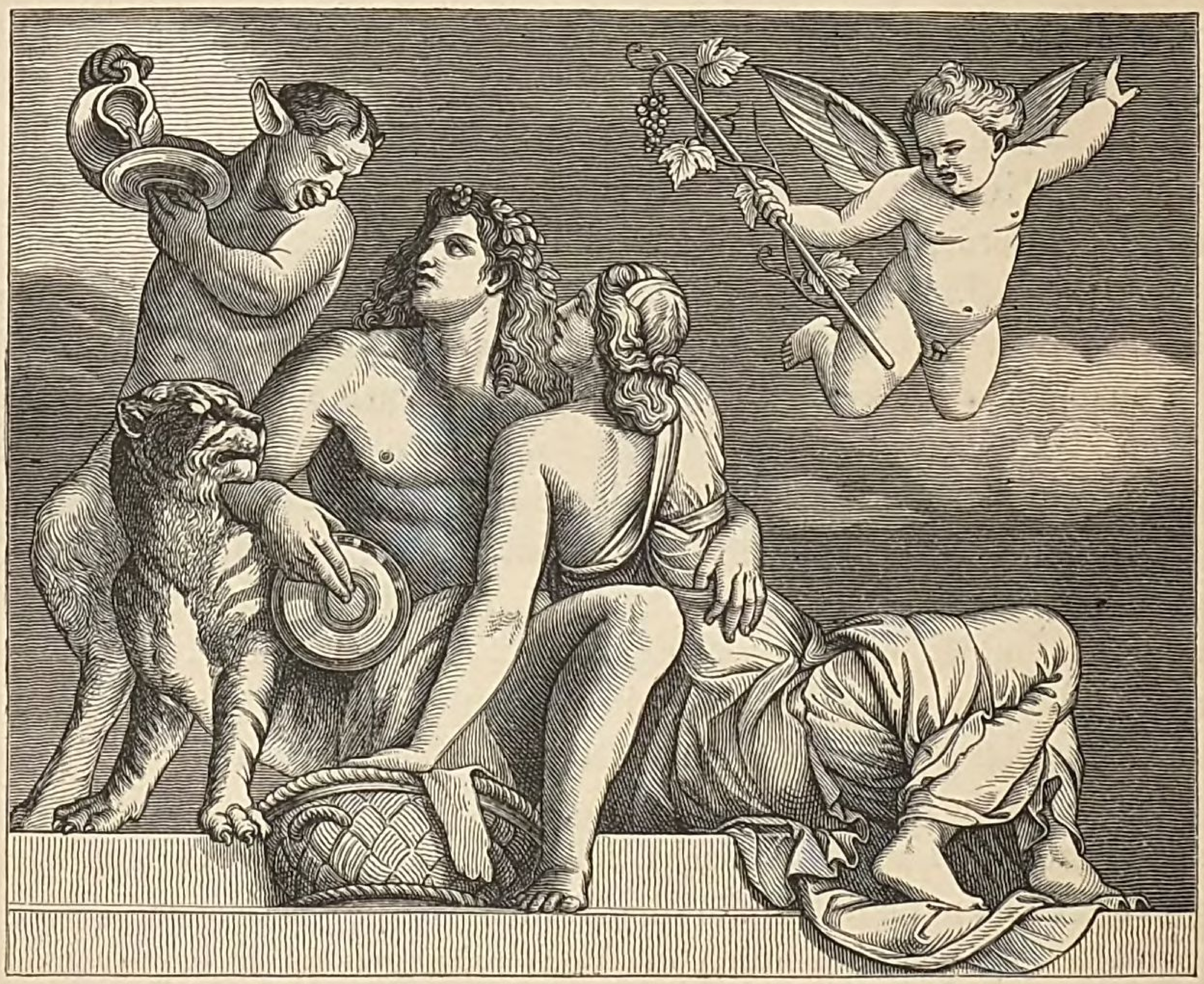


Fig. 87. Bacchus und Ariadne, von G. Romano. Palazzo del Te.

ihr dienen und sie vorstellen, ferner Phöbus, wie er mit dem Viergespann des Sonnenwagens zwischen Hügeln emporsteigt, während Zephyr ganz unbekleidet auf einigen Wolken liegt, ein Horn im Munde, aus dem er sanfte Winde hervorhaucht, damit Psyche von milder lieblicher Luft umsäuselt werde". Endlich sieht man noch Darstellungen mythologischer Liebesscenen: Venus und Mars, Bacchus und Ariadne (Fig. 87), Mars, der den Adonis verfolgt und Venus, die sich den Fuss an Dornen verletzt; ferner über dem Kamin Polyphem und Galatea und daneben Jupiter und Olympias, links Pasiphaë und die Kuh des Daedalos.

In dem folgenden Zimmer, der Camera delle Medaglie, ist die Decke mit Reliefdarstellungen des Thierkreises geschmückt; dazu sind in sechzehn Medaillons Scenen aus den mannichfaltigen Beschäftigungen der Menschen gefügt, Jagd, Fischfang, Schwimmen, gymnastische Spiele, Opfer, Gericht, Markt u. dgl., reich an liebenswürdigen genrehaften Zügen, bei ziemlich flüchtiger dekorativer Ausführung. In dem folgenden Zimmer enthält die Decke ein grosses Oelbild mit dem Sturze Phaëtons, nach einem Entwurfe Giulio's später ausgeführt. Am Friese sieht man geistreich erfundene und zierlich in kleinen Figuren ausgeführte Kampfscenen von Centauren und Amazonen, Tritonen und mancherlei Thieren. In der darauf folgenden offenen Halle ist die Geschichte Davids dargestellt, theils in den Medaillons der Decke, theils in den vier Lünetten, wo man seine Siege, namentlich den über Goliath und sein Spiel vor Saul sieht. In der folgenden Camera degli stucchi ist nach Giulio's Entwürfen in den Stuckreliefs der Friese in völlig klassischem, von der Trajanssäule entlehnten Stil der Triumphzug Kaiser Sigismunds dargestellt, welcher ein Jahrhundert früher das Geschlecht der Gonzaga im Besitz Mantuas bestätigt hatte. Dieser Gegenstand wurde als Kompliment für Karl V. gewählt, um von ihm bei seinem Aufenthalt in Mantua die Herzogswürde zu erlangen. In den Lünetten stellten Primaticcio und ein anderer Gehülfe Mars und Herkules dar. In dem folgenden Zimmer, der Camera de' Cesari, malte Primaticcio nach Giulio's Entwürfen sechs Kaiserbildnisse und drei historische Scenen: wie Cäsar den Befehl giebt, die bei Pompejus gefundenen Papiere der Feinde zu verbrennen; wie Alexander der Grosse die Schriften Homer's entdeckt, und wie Scipio dem Mardonius seine Gemahlin zurückgiebt.

Den Abschluss dieses prachtvollen Cyklus bildet der Gigantensaal, in welchem Giulio's Talent in höchster Kühnheit gipfelt, aber zugleich durch Maasslosigkeit in wilde Entartung verfällt. Am Gewölbe blickt man in die mit meisterhafter perspektivischer Kunst gemalte ionische Säulenhalle eines grossartigen Kuppelbaues hinauf, welcher den Thron Jupiter's umschliesst. Man sieht den ganzen Olymp in wildester Aufregung, Götter und Göttinnen in leidenschaftlichem Durcheinander vor dem Angriff der himmelstürmenden Giganten fliehen, oder sich zur Abwehr rüsten. Dieser Theil der Darstellung ist von erstaunlicher Kühnheit und dramatischer Gewalt. Rings an den Wänden aber ist Alles von leidenschaftlichen Kampfscenen überfluthet. Von der Höhe herab schleudert Jupiter seine Blitze unter die Riesen, die in wilder

Flucht durcheinander stürzen, von den Blitzen getroffen und von herabgeschmetterten Felsmassen bedeckt. Tempel mit ihren Säulen und Mauertrümmern brechen zusammen und erschlagen die Frevler; alles scheint aus den Fugen zu weichen, und der Eindruck dieses beängstigenden Wirrwarrs, verstärkt durch die ungeheuerliche Grösse der Giganten, beweist, wie hier so bald nach dem Tode Rafael's alles schöne Maass aus der Kunst gewichen, die statt der inneren Erhabenheit die äussere Kolossalität anstrebt. Dabei ist mit Absicht die in den übrigen Gemächern noch mit grosser Kunst angewandte Gliederung der Flächen vermieden, so dass sich die wilde Fluth der Gestalten unaufhaltsam über die Wände und Decke ergiesst. Ja sogar die Gränze zwischen Fussboden und Wänden hat der Künstler zu verwischen gesucht, indem er ersteren mit kleinen Steinen pflastern liess und diese an den unteren Theilen der Wände durch Malerei fortsetzte; ein wunderlicher Einfall, den Vasari in seiner Weise höchlich rühmt. Werke dieser Art sind es, von welchen die ganze Verwilderung der späteren Barockdekoration sich ableitet. Erstaunlich aber ist immerhin die schöpferische Kraft der Zeit, wenn man erwägt, dass dieser ganze gewaltige Cyklus in der kurzen Frist von 1528 bis 1534 ausgeführt wurde. In einem von Gaye veröffentlichten Bericht vom 4. August 1534, welcher in anschaulicher und ausführlicher Weise die Gemälde des Gigantensaales schildert, werden dieselben als nahezu vollendet bezeichnet. Die zwei herrlichen miniaturartig fein ausgeführten Entwürfe zu Darstellungen des Psychesaales, und zwar zur Hochzeit des Bacchus mit Ariadne und zum Bacchanal, in der Villa Albani zu Rom, bezeugen, wie fein gelegentlich Giulio damals noch zu empfinden und auszuführen vermochte.

Die Fresken im herzoglichen Palast, den Giulio ebenfalls neu herzurichten und auszuschmücken hatte, vertheilen sich auf mehrere Säle und Zimmer, und zeigen in ihrer reichen Dekoration den Genius des Künstlers noch glücklich beherrscht von den Traditionen der römischen Zeit. Namentlich gilt dies von der ehemaligen Scalcheria im Erdgeschoss, wo Giulio in den Lünetten der Decke die Jagd der Diana in verschiedenen Scenen voll heiteren Lebens ausführte. Die Decke selbst ist mit Stuckmedaillons und geistreich gemalten Ornamenten in rafaelischem Stil geschmückt. Ueber dem Kamin malte er Vulkan und Venus, die den Amor liebkost. Im ersten Stock sodann bewundert man vor allem das Appartamento di Troja, seit 1536 durch Giulio ausgebaut und ganz mit Fresken dekorirt. Der Cyklus beginnt an der westlichen Wand mit dem Urtheil des Paris und dem Traum der

Andromache; dann folgt der Raub der Helena und der Untergang des Ajax, weiterhin eine schon ziemlich stillose Darstellung des Laokoon, sodann Thetis wegen der Waffen für ihren Sohn Achill mit Vulkan verhandelnd, ferner an der Fensterwand Thetis dem Achill den Schild übergebend, endlich das trojanische Pferd. An der Decke die leiden-

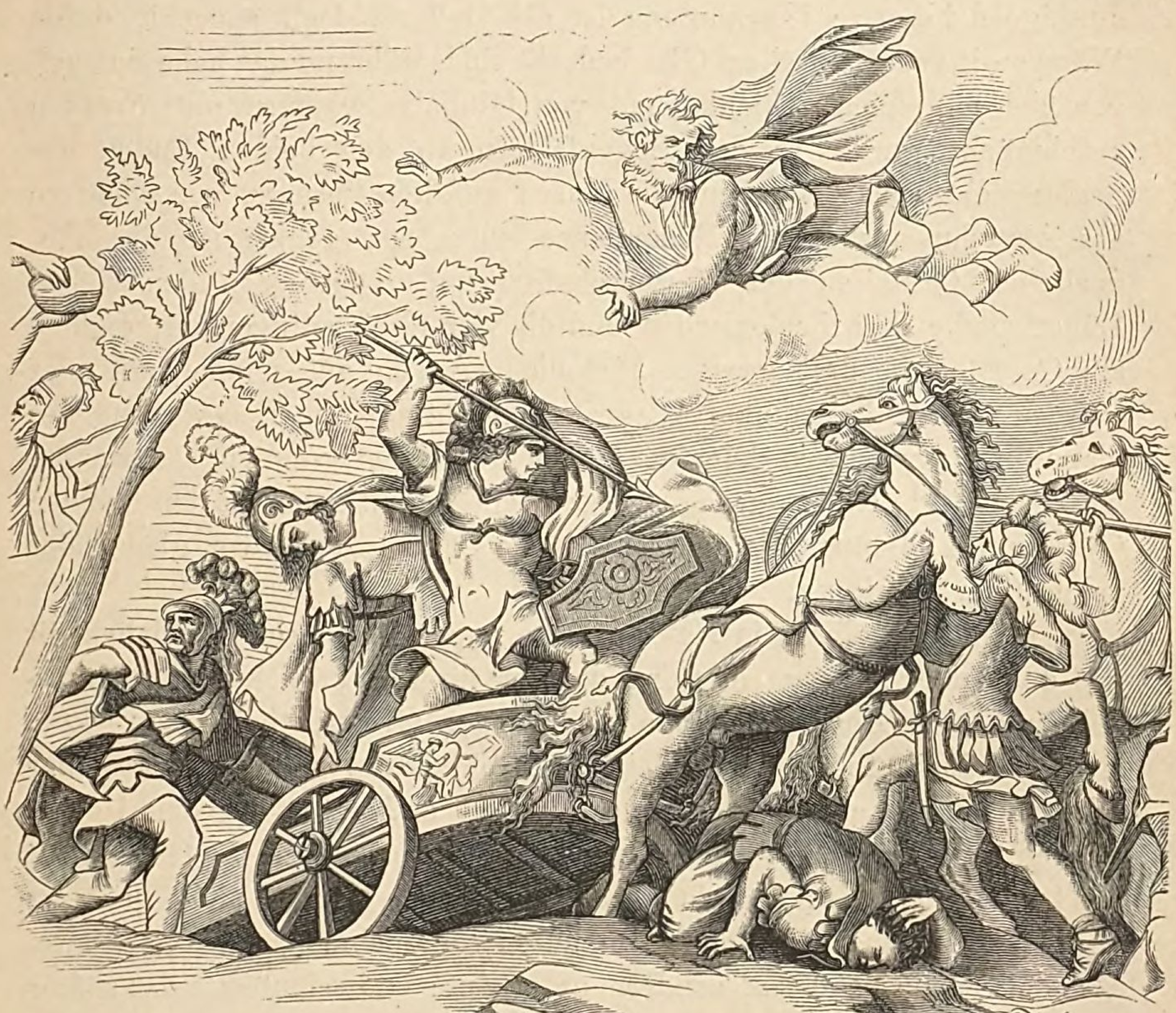


Fig. 88. Diomed, von G. Romano. Schloss zu Mantua.

schaftlich bewegten durch prächtige Motive ausgezeichneten Kampfscenen: wie Diomedes den Stein gegen den von Aphrodite beschützten Aeneas schleudert, wie Achill den Leichnam des Patroklus beschützt, dann Achill's Kampf mit Hektor und endlich der Wagen Achill's mit der Leiche seines gefallenen Feindes. (Fig. 88.) In allen diesen Werken mischen sich geistvolle Gedanken und prägnante Züge vielfach mit Flüchtigkeit, Leere und selbst Rohheit der Empfindung, so dass

der Eindruck nicht durchweg erfreulich ist; dennoch wirkt das Ganze durch die Lebendigkeit und die überströmende Kraft der Erfindung sowie durch den flotten freien Vortrag sehr bedeutend. In der Mitte der Decke sieht man Venus ohnmächtig in den Armen Jupiters, verspottet von der Juno, die von Hebe und Eroten begleitet wird.

Besonders schön durch glückliche Theilung der Flächen und anmuthige dekorative Umrahmung ist die Galleria degli specchi, deren Wände mit venezianischem Glas bedeckt sind, während das hohe Spiegelgewölbe mit seinen Stichkappen von Giulio's Schülern mit Fresken geschmückt ward. In den Bogenfeldern an den beiden Enden des Saales sieht man Apollo und die Musen auf dem Parnass, von Dichtern des Alterthums und der Renaissance umgeben; gegenüber die allegorischen Gestalten der Wissenschaften und Künste; in den sieben Lünetten die drei theologischen und die vier Kardinaltugenden; endlich am Gewölbe in drei grossen Medaillons Apollo auf seinem mit vier weissen Rossen bespannten Wagen als Lichtgott zur Bezeichnung des Tages, an der andern Seite die Göttin der Nacht, von vier schwarzen weissgefleckten Rossen gezogen, dazwischen Jupiter sammt den übrigen Göttern des Olymps. Es sind lebensvolle Compositionen von glänzender dekorativer Wirkung.

Giulio's Stellung in Mantua hatte auch darin grosse Aehnlichkeit mit der seines Meisters in Rom, dass er für alle künstlerischen Unternehmungen in Anspruch genommen wurde. Grösstentheils erstreckten sich dieselben über das Gebiet der Architektur, mit Einschluss der Wasser- und Strassenbauten, durch welche er Mantua vor den Ueberschwemmungen des Po sicherte und die Schönheit wie die Gesundheit der Stadt erhöhte. Ausserdem hatte er für den Herzog nicht bloss im Castell zu Mantua bedeutende Umbauten vorzunehmen, wozu auch zwei Wendeltreppen gehörten, sondern er erbaute und schmückte das später zerstörte Schloss Marmirolo in glänzender Weise. Ebenso führte er die noch vorhandene unfern der Stadt am Po gelegene Abteikirche S. Benedetto auf, ein Werk von grossartiger Anlage und prächtiger Ausstattung. Auch für den Umbau des Domes wurde er in Anspruch genommen, und selbst nach Bologna berief man ihn, um für die Façade von S. Petronio Entwürfe anzufertigen. Auch ein eigenes palastartiges Haus, das noch erhalten ist, erbaute er sich in Mantua und schmückte dasselbe aussen und innen in prächtiger Weise mit Stuckaturen und Gemälden. Sein Ruhm war ein so verbreiteter, dass beim Tode Antonio's da San Gallo man daran dachte, ihm die Aufsicht über den Bau

von S. Peter zu übertragen; allein ein Fieber, das ihn gerade befallen hatte, nahm eine so gefährliche Wendung, dass es nach vierzehntägiger Krankheit am 1. November 1546 seinen Tod herbeiführte. Er wurde in S. Barnaba bestattet. —

Im Gegensatze zu der schon in's Derbe schweifenden Entfesselung des Stiles eines Giulio Romano lernen wir in *Andrea Sabbatini*, der nach seinem Geburtsort auch *A. da Salerno* genannt wird, einen Schüler Rafael's kennen, der am meisten unter Allen die Reinheit der Empfindung und die edle Anmuth des Meisters in sich aufgenommen hat. Er scheint früh nach Rom in die Schule Rafael's gekommen zu sein, der ihn bei der Ausführung seiner Arbeiten verwendete. Günstig war es für seine Entwicklung, dass er schon 1513, durch Familienverhältnisse abgerufen, nach seiner Heimath zurückkehrte, wo er in Neapel und Salerno bis zu seinem Tode im Jahre 1545 thätig war. Durch dieses zeitige Loslösen von Rom gewann er den Vortheil, den rafaelischen Stil in seiner feinsten Entfaltung sich anzueignen und mit in die Heimath zu nehmen. War Giulio überwiegend dem Stoffkreis des klassischen Alterthums zugethan, so begegnen wir in Andrea einem Künstler, der in treuer Anhänglichkeit dem überlieferten kirchlichen Darstellungsgebiet sich hingiebt und fast ausschliesslich im Andachtsbild seinen Wirkungskreis findet. Seine Bilder entsprechen in der Zartheit der Formen und der weichen Harmonie des Kolorits den Schöpfungen aus Rafael's mittlerer Zeit und halten sich noch völlig frei von der später in der römischen Schule auftretenden manieristischen Verflachung.

Mehrere seiner besten Arbeiten sieht man im Museum zu Neapel. Zu den bedeutendsten derselben gehört eine edel componirte Anbetung der Könige, dazu in einer Lünette die allegorische Gestalt der Religion. Ferner ebendort ein thronender h. Benedikt zwischen den h. Maurus und Placidus, verehrt von den vier Kirchenvätern. Eine tüchtige Composition ist auch die Kreuzabnahme. Andere Tafeln ebendort enthalten Legenden des h. Benedikt, Wunder des h. Nicolaus. Zwei kleine Bilder mit Scenen aus dem Leben des h. Placidus sind besonders fein ausgeführt. Auch in den Kirchen Neapels sieht man tüchtige Werke seiner Hand; so in S. Domenico (2. Chor-Kap. links) eine Madonna, ebendort eine Verkündigung in der Kapelle der Sakristei, während die thronende Madonna mit Heiligen in der 1. Kapelle rechts durch Uebermalung verdorben ist. Ferner in der Sakristei von S. Filippo Neri eine besonders schöne Anbetung der Könige; vor Allem aber der Freskenschmuck in der Vorhalle von S. Gennaro de' poveri,

Wunderthaten und Martertod des h. Januarius darstellend, zu den edelsten Schöpfungen der Zeit gehörend, voll Anmuth und schlichten Lebensgefühls.

Wieder in andrer Richtung ist *Giovanni da Udine* (1487—1564) thätig, dem vor Allem die Ausführung der Dekorationen in Rafael's Loggien anvertraut war, wie auch die ornamentalen Malereien in der Pfeilerhalle unter den Loggien mit ihren anmuthigen Rebenlauben von ihm herstammen. Ebenso war er hauptsächlich bei den Dekorationen des ersten Saales im Appartamento Borgia betheiligt. Er stammte aus der venezianischen Schule und hatte zuerst dort durch Giorgione bestimmende Einflüsse erfahren. So hoch er im Dekorativen steht, so selten sind Tafelbilder von ihm nachzuweisen. Das einzige beglaubigte Werk dieser Art ist ein köstliches Bildchen bei Herrn Frizzoni in Bergamo, welches den Namen des Künstlers und die Jahrzahl trägt: IOANNES NANNIS VTINENSIS. 1517. Es zeigt die thronende Madonna, von zwei reizenden musizirenden Engeln umgeben und von knieenden Stiftern verehrt, in der Luft Engelköpfchen und zierliche Fruchtschnüre. Das tiefe leuchtende Kolorit und die Auffassung der Formen lässt die letzte Stufe des bellinischen Stiles unter dem Einfluss Giorgione's erkennen. Demnach muss das grosse Bild der Akademie von Venedig, welches Christus, umgeben von den Schriftgelehrten und den vier Kirchenvätern darstellt, als zweifelhaft erscheinen. Eher darf man bei dem frischen, aber nicht venezianischen Kolorit, den kräftigen Typen und den lebendigen Bewegungen an einen Ferraresen denken. Ebenso ein kleineres Bild der Madonna mit zwei Heiligen in der Galerie Manfrin. Eine h. Familie in der Akademie (Nr. 187) ist fein, in hellem Ton durchgeführt, die Composition aber lahm und die Gestalten spiessbürgerlich, so dass auch hier schwerlich an den Meister zu denken ist.

Bei der Plünderung Roms 1527 ging er nach seiner Heimath zurück und arbeitete dort in Udine und andern Städten des Friaul, meist in dekorativer Weise. Noch einmal (1550) begab er sich nach Rom, um die letzte Hand an die Vollendung der Loggien zu legen. Er starb dort und erhielt sein Grab im Pantheon. Im bischöflichen Palast zu Udine sieht man noch eine von ihm gemalte Decke, die im Charakter der rafaelischen Compositionen ausgeführt ist. Auch im Schlosse zu Colloredo und im Castell zu Spilimberg sind anziehende Fresken von ihm vorhanden. In seiner Vaterstadt stand er nicht bloss als Maler und Dekorator, sondern auch als Architekt in hohem Ansehen.

Ebenfalls in dekorativer Richtung, wenngleich in anderer Weise, ist *Polidoro da Caravaggio,* eigentlich *Caldara,* von Bedeutung, der um 1495 geboren früh nach Rom kam und unter Rafael sich entwickelte. Sein Hauptverdienst beruht in der Ausbildung der Sgraffito-Malerei an den Façaden, welche er in Verbindung mit Rafael's Schüler *Maturino* auszuführen pflegte. Zu den besten Arbeiten dieser Art, die beim Verzichten auf reicheren Farbenreiz durch eine mehr plastische reliefartige Composition zu wirken sucht, gehört der Niobefries an einem Hause der Via della maschera d'oro, zu welchem die Handzeichnung im Palazzo Corsini bewahrt wird. Anderes am Palazzo Ricci in der Via Giulia.

Auch Polidoro wurde durch die Einnahme Roms von dort vertrieben und begab sich zuerst nach Neapel, dann nach Messina. Er hat dort manches Kirchenbild gemalt, verfiel aber in diesen Werken bald in einen niedrigen Naturalismus, der von den Traditionen der römischen Schule so weit wie möglich sich entfernt. Seine Kreuztragung im Museum zu Neapel ist ein Beispiel dieser Verwilderung, ein Vorläufer der späteren Naturalisten; doch ist die Farbe kräftig, warm und harmonisch. Polidoro wurde 1543 von einem seiner Diener ermordet und im Dom zu Messina bestattet.

Besonders anziehend ist eine Reihe von Künstlern, die in anderen Schulen ihre Ausbildung erhalten hatten, aber durch die überwiegende Geisteskraft Rafael's zu diesem sich hingezogen fühlten und nun die von ihm empfangenen Eindrücke mit den Ueberlieferungen ihrer früheren Kunstweise verbanden. Aus solchen Mischungen entwickelten sich neue selbständige Richtungen, die der damaligen italienischen Malerei den Charakter reichster Mannichfaltigkeit verleihen. Zu diesen Künstlern gehört zunächst *Bagnacavallo*, eigentlich *Bartolommeo Ramenghi*, geb. 1484, der in Bologna unter Francia seine erste Ausbildung erhalten hatte. Später begab er sich wie es scheint zu Rafael, dessen grossartigen Aufbau in den Altarbildern, dessen reinen Adel in Köpfen und Gewändern er mit dem in Francia's Schule gewonnenen ebenso leuchtenden als blühenden Kolorit auf's Glücklichste zu verbinden wusste. Er ist noch mit ganzer Seele bei den kirchlichen Aufgaben und bringt daher bisweilen Andachtsbilder hervor, die zu den edelsten Schöpfungen dieser grossen Zeit gehören. So in der Sakristei des Domes zu Bologna ein Bild des gekreuzigten Christus, noch aus früher Zeit, voll Innigkeit und Würde. Zu seinen vollkommensten Werken gehört die Madonna der Galerie zu Dresden. (Fig. 89.) Auf Wolken thront die

Himmelskönigin, eine Frau von hoheitvoller Anmuth, in den Armen das ebenfalls auf Wolken stehende lieblich bewegte Kind haltend. Der Schleier, welcher von dem schönen Haupte zurückfliegt, verstärkt den schwungvollen Eindruck der Gestalt, die von Engelgenien umspielt wird. Unten stehen vier grossartige Heilige, in der Mitte Petrus und Paulus, von denen der letztere an den Paulus bei der h. Cäcilia Rafael's



Fig. 89. Madonna von Bagnacavallo. Dresden.

erinnert, neben ihnen der h. Bischof Geminianus und Antonius von Padua mit der Lilie in der Hand. Ausdruck und Charakter der Köpfe sowie der Stil der Gewänder und der feierliche Zusammenklang der Linien stehen in diesem schönen Werk den Schöpfungen Rafael's sehr nahe.

Bedeutend ist auch ein Bild im Museum zu Berlin, welches die h. Agnes zwischen den h. Ludwig und Petronius unter einem zurückgeschlagenen Vorhang auf Wolken stehend zeigt. Es sind wiederum

grossartige Gestalten, in frisch leuchtendem Kolorit durchgeführt und von einer poetischen Hügellandschaft eingeschlossen. In der Sakristei von S. Micchele in Bosco bei Bologna sieht man eine Anzahl von Heiligen in Nischen gemalt, in welchen sich der Künstler als ebenso tüchtiger Freskomaler bewährt. Auch die h. Kreuzkapelle derselben Kirche hat er an Wänden und Gewölbe mit Fresken geschmückt, die indess verdorben sind. Besser erhalten sind die Wandbilder in S. Vitale, wo namentlich die Heimsuchung voll inniger Empfindung ist. Weniger unmittelbar wirkt die Madonna mit den h. Paulus, Benedikt und Maria Magdalena in der Pinakothek daselbst, eine etwas lahme Nachahmung Rafael's. Eine Beschneidung Christi im Louvre ist ein zierlich und sauber ausgeführtes kleines Bild, dessen Composition jedoch an Ueberladung leidet; auch die Färbung ist bunt und kalt, und der Ausdruck sowie die Charaktere lassen erkennen, dass auch dieser treffliche Künstler zuletzt sich von Manierismus und Aeusserlichkeit nicht frei zu halten wusste. Er starb 1542 in Bologna.

Ebenfalls aus Francia's Schule ging *Innocenzo Francucci*, nach seinem Geburtsort *I. da Imola* genannt, hervor (c. 1494—1550), der einen stärkeren Grad der schwärmerischen Innigkeit seines ersten Meisters zu bewahren und dieselbe mit den edlen Formen rafaelischer Kunst in Einklang zu setzen wusste. Seine Thätigkeit gehört ausschliesslich Bologna an, wo man in der Pinakothek und in den Kirchen eine ansehnliche Zahl seiner Werke sieht. Auch er giebt sich ausschliesslich der kirchlichen Malerei hin und ist, besonders im Andachtsbild, zwar nicht von so grossartig einfachem Aufbau wie Bagnacavallo, aber immerhin erfreulich durch Würde der Gestalten und Innigkeit des Ausdrucks. In der Färbung wiegt der Eindruck leuchtend frischer und dabei duftig verschmolzener Töne vor, die er in der Schule des Mariotto Albertinelli sich angeeignet hatte. Im Ganzen gehört er zu den leicht bestimmbaren Naturen, die ihre Inspirationen aus zweiter Hand schöpfen.

Aus seiner früheren Zeit besitzt die Pinakothek zu Bologna unter Nr. 89 eine innig empfundene Madonna mit dem Kinde und vier Engeln, den h. Petrus, Benedikt und dem Erzengel Michael, während ebendort die h. Familie mit Franziskus und Clara (Nr. 292) die rafaelische Anschauung vertritt. Noch eine andere h. Familie mit zwei knieenden Stifterfiguren (Nr. 90) zeigt ähnliche Auffassung. Eins seiner schönsten und edelsten Bilder ist die grosse Altartafel mit der Vermählung der h. Katharina, von 1536, in S. Giacomo Maggiore,

innig empfunden, schön componirt und in leuchtender Farbenpracht sorgfältig ausgeführt. In den Servi sieht man eine Verkündigung, die den rafaelischen Stil treu beibehält, in S. Salvatore einen trefflichen Christus am Kreuz, der von vier Heiligen verehrt wird. Das Museum zu Berlin besitzt unter Nr. 280 ein ebenfalls bedeutendes Altarwerk, welches die Madonna, von Engeln umgeben, auf Wolken schwebend darstellt, von dem heil. Eligius, dem Schutzpatron der Schmiede, und dem h. Petronius mit dem Modell der Stadt Bologna verehrt. Das Bild ist jedenfalls von der Schmiedezunft gestiftet worden; Eligius, dessen Aufblick zur Madonna etwas Ekstatisches hat, ist mit dem Schurzfell bekleidet, und im Hintergrunde der Landschaft sieht man eins seiner populärsten Wunder, wie er einem störrigen Pferde, dem er um es beschlagen zu können das Bein abgehauen hat, dasselbe wieder ansetzt. Das Bild ist saftig und frisch im Kolorit, sorgfältig ausgeführt, im feierlichen Aufbau und dem würdevollen Ausdruck wohl gelungen. Ein tüchtiges Werk, vom Jahre 1532 und mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, ist die thronende Madonna mit den h. Franziskus und Barbara, dem Erzengel Rafael und dem jungen Tobias in der Ermitage zu Petersburg. Zu seinen einfach liebenswürdigsten Werken gehören endlich die Fresken in S. Micchele in Bosco zu Bologna. —

Aehnlich den Bolognesen gingen auch die Maler von Ferrara auf den rafaelischen Stil ein und verbanden mit demselben eine Pracht und Leuchtkraft des Kolorits, in welcher sich Einflüsse der Venezianer zu erkennen geben. So vor Allen *Benvenuto Tisi*, bekannter unter dem Namen *Garofalo* *). In Ferrara 1481 als Sohn des aus Garofalo, einem Flecken bei Ferrara, stammenden Schusters Pietro Tisi geboren, kam er als zehnjähriger Knabe in die Schule des Domenico Panetti, die er nach etwa siebenjähriger Lehrzeit verliess. Bei Panetti (I, 485) erhielt er eine solide technische Grundlage, namentlich eine Farbenbehandlung, die durch tiefe Leuchtkraft und weichen Schmelz hervorragt. Von dort begab er sich auf die Wanderschaft, zunächst zu Boccaccio Boccaccino nach Cremona. Er scheint es hier aber nicht lange ausgehalten zu haben, denn am 29. Januar 1499 sah sein Meister sich in der unangenehmen Lage, dem Vater seines Gesellen zu schreiben, derselbe habe sich, „ohne auch nur ‚hol dich der Henker' zu sagen", bei grimmiger

*) Vgl. die geistvolle Charakteristik dieses Künstlers, welche unter dem Pseudonym Lermolieff einer der trefflichsten Kenner der italienischen Kunst in Lützow's Zeitschrift X, 210 ff. gegeben hat.

Kälte und tiefem Schnee aus dem Staube gemacht, angeblich um nach Rom zu gehen. Was den achtzehnjährigen Künstler mit solch plötzlicher Gewalt nach Rom zog, konnten in erster Linie nur die Denkmäler des klassischen Alterthums sein. Dort angekommen, miethete er sich, wie Vasari angiebt, bei einem florentinischen Künstler Giovanni Baldini ein, wo er Gelegenheit hatte, Zeichnungen berühmter Meister zu sehen und zu studiren. Aber schon im Anfang des Jahres 1501 scheint ihn der Tod seines Vaters nach Hause zurückgerufen zu haben. Da er diesen nicht mehr am Leben fand, war seines Bleibens in der Heimath nicht lange. Im Drange sich weiter zu vervollkommnen, begab er sich nach Bologna, wo er in die Werkstatt des trefflichen Lorenzo Costa eintrat. Dieser (I, 483) stand eben auf der Höhe seiner Meisterschaft und konnte den jungen Ferraresen in seiner koloristischen Entwicklung und in der Vorliebe für poetische landschaftliche Gründe auf's beste fördern. Eine h. Familie in der Gal. Doria zu Rom, dort dem Costa zugeschrieben, wird von gewichtiger Seite als ein Werk Garofalo's aus dieser Epoche seiner Entwicklung bezeichnet. Bis gegen 1504 blieb der Künstler in Bologna, kehrte dann aber nach Ferrara zurück, wo nach Vasari's Bericht die Sorge um eine Schwester und einen jüngeren Bruder ihn dann festhielten. Aber auch der kunstliebende Herzog Alfonso und seine Gemahlin Lucrezia Borgia suchten den Künstler durch Aufträge zu fesseln. In diese Jahre fällt der lebendigste Austausch mit dem um einige Jahre älteren Dosso, der ebenfalls in seiner frischesten Entwicklung stand und durch sein phantasievolles Wesen auf den ruhigeren, gelegentlich sogar etwas nüchternen Garofalo günstig gewirkt zu haben scheint. In diese Jahre gehören jene Werke des beweglichen Künstlers, in welchen sich die Frische jugendlicher Empfindung mit einem besonders glühenden, prächtigen Kolorit verbindet. Diese Arbeiten sehen oft denen des Dosso zum Verwechseln ähnlich, wie die Tafeln mit Sebastian und Nicolaus in der Sammlung des Capitols (Nr. 79 u. 87), welche von Crowe und Cavalcaselle sogar dem Dosso zugesprochen werden, dort irrthümlich als Giovanni Bellini bezeichnet. In den Werken seiner frühesten Zeit überwiegt noch der oberitalienische Realismus des 15. Jahrhunderts, der sich in einer herben aber würzigen Frische der Auffassung in meist figurenreichen Compositionen, anmuthigen Landschaften und einem prächtigen Kolorit ausspricht. Nach einigen Jahren begab er sich in dem unablässigen Drange nach weiterer Ausbildung, auf die Einladung eines Landsmanns, des Ritters Sagrado, abermals nach Rom, wo er einige Jahre unter

Rafael thätig war und ohne seine Eigenthümlichkeit aufzugeben, namentlich mit Beibehaltung seines prächtigen Kolorits, sich manches von dem edlen Stil Rafael's in einfacher Schönheit der Gestalten, Klarheit der Composition, edlem Fluss des Faltenwurfs, Anmuth und Würde der Charaktere aneignete. In welche Jahre dieser römische Aufenthalt fällt, ist nicht ganz zweifellos; jedenfalls später als 1505, wie Vasari will, denn damals hätte er von Rafael in Rom noch Nichts angetroffen. Wahrscheinlich darf man die Zeit bald nach 1508 annehmen, und jedenfalls ist Garofalo nicht viel länger als bis etwa 1511 dort geblieben, denn in seinen Werken lebt der Stil der mittleren rafaelischen Zeit, nicht der letzten römischen Epoche. Auch finden wir ihn seit 1512 wieder in Ferrara.

Garofalo ist kein besonders geistvoller oder poetischer Künstler, aber in seinen meist dem religiösen Stoffgebiet angehörenden Bildern herrscht eine liebenswürdige Weichheit der Empfindung und in denen der späteren Zeit eine allerdings nicht selten flache und moderne Anmuth, dabei aber eine Pracht und Harmonie der Färbung und eine Gewissenhaftigkeit solidester Durchführung, die diesen Werken eines Künstlers zweiten Ranges nicht geringen Reiz und selbständige Bedeutung verleihen. Besonderen Werth erhalten seine Werke durch die überaus poetischen, reich durchgebildeten landschaftlichen Gründe, in denen Garofalo einer der vorzüglichsten Meister der Zeit ist. Fern von der seltsamen Phantastik der Paduaner, namentlich Mantegna's und von der kühnen Romantik der Venezianer, giebt er in seinen milden Hügel- und Gebirgslandschaften denselben Ausdruck einer sanften, innigen Empfindung, welche uns aus seinen figürlichen Compositionen sympathisch berührt. Was ihn bei grosser Fruchtbarkeit in einem langen thätigen Leben auf einer achtbaren Höhe hielt, war der Umstand, dass er neben zahlreichen grossen Altarbildern nicht minder häufig jene kleineren Werke für die Privatandacht und die Kabinette der Liebhaber auszuführen hatte, in welchen die Kunst sich stets in ihrer Vollendung zu zeigen pflegt. In diesen kleineren Bildern entfaltet sich meistens unverkümmert bei gewissenhafter Sorgfalt der Ausführung seine ganze Liebenswürdigkeit, während in den grossen Altarbildern es den Köpfen nicht selten an Wucht der Charakteristik und geistiger Bedeutung mangelt.

Als Garofalo nach Ferrara zurückgekehrt war, fehlte es ihm bald nicht an einer Menge von Aufträgen für den Hof, für kirchliche Corporationen und für Private, die ihm reichlich zu schaffen gaben.

Nachdem sein Bruder selbständig geworden war und ihn verlassen hatte, heirathete Garofalo mit achtundvierzig Jahren, hatte aber ein Jahr darauf das Unglück, die Sehkraft des einen Auges zu verlieren. „Da befahl er sich, wie Vasari erzählt, dem Schutze Gottes, gelobte fortan nur graue Kleider zu tragen, was er auch durchführte, und behielt durch Gottes Gnade das Licht des anderen Auges in solcher Kraft, dass die Werke, welche er mit fünfundsechzig Jahren fertigte, bewundernswürdig fleissig und sauber ausgeführt sind.“ Zwanzig Jahre lang arbeitete er ohne Bezahlung im Kloster der Nonnen von S. Bernardino, wo er viele treffliche Werke ausführte. Der liebenswürdige, edelgesinnte Meister hatte 1550 das Unglück, ganz zu erblinden; aber mit Geduld und Gottergebenheit ertrug er diese schwere Schickung, bis 1559 der Tod ihn, wie Vasari sagt, aus der Finsterniss in das ewige Licht befreite.

Dieselbe Innigkeit religiöser Empfindung spricht sich in seinen Werken aus. Eine ganze Reihenfolge seiner kleineren Andachtsbilder sieht man in den römischen Galerieen, namentlich im Capitol und in den Palästen Doria und Borghese, prächtig in der Farbe, anmuthig im Ausdruck, in der Composition von jener Harmonie der Linien, welche in den Werken der mittleren rafaelischen Zeit so wohlthuend berührt. Im Einzelnen seien etwa folgende hervorgehoben: in der Gal. Borghese eine liebenswürdige Anbetung der Hirten (I, 67), sodann Nr. 46 Christus mit der Samariterin am Brunnen, in poetisch empfundener Landschaft, die an Dosso erinnert, dieselbe Scene noch einmal unter Nr. 47; ebenda ferner Nr. 24 ein Noli me tangere; eine reizende Geburt Christi mit Anbetung der Hirten unter Fig. 60; ausserdem noch manches andere gleich treffliche Bild. Ferner im Museum zu Neapel eine edel angeordnete, innig empfundene Kreuzabnahme. Mehrere nicht minder zierlich ausgeführte Bildchen finden sich im Louvre, namentlich eine h. Familie von warmem Kolorit in heiterer Landschaft unter Nr. 419; ebendort unter Nr. 420 eine andere h. Familie von besonders gemüthlichem Ausdruck, der durch die reizende Landschaft noch gehoben wird, während in der Färbung der silbergraue Ton vorherrscht, welcher seine spätere Epoche bezeichnet. Auch die h. Jungfrau mit dem schlafenden Kinde Nr. 421, ein späteres Werk, ist eine liebenswürdige Composition von rafaelischer Haltung, in der Farbe jedoch durch die grauen Schatten des Fleisches etwas flau. Kräftig und dabei zierlich gemalt ist dagegen die Beschneidung Nr. 418. Auch die Nationalgalerie zu London besitzt in der h. Familie Nr. 170

eins seiner liebenswürdigsten und feinsten Bildchen, von warmer Färbung und rafaelischer Composition. Nicht minder vorzüglich ist ein kleines Andachtsbild aus seiner römischen Zeit im Besitz der Königin von Württemberg zu Stuttgart, in welchem die Motive der Madonna di Granduca und der Madonna Tempi in sinniger Weise zu einem neuen anmuthigen Ganzen verschmolzen und in prächtiger Farbenwirkung durchgeführt sind. Eine h. Familie in der Ermitage zu Petersburg, Nr. 60, leidet an etwas kalter Färbung, während die Grablegung ebendort, Nr. 62, zu den Werken zu gehören scheint, welche aus der früheren vorrafaelischen Epoche des Künstlers stammen. Noch sei ein anziehendes Bildchen der Galerie zu Turin, der zwölfjährige Christus im Tempel, und eine liebenswürdige Madonna in der Brera (Nr. 313) hier erwähnt.

Ohne die zahlreichen kleinen Bilder dieser Art im Einzelnen anzuführen, gehen wir zur Betrachtung der nicht minder ansehnlichen Zahl grosser Andachtsbilder über, welche der fleissige Meister geschaffen hat. Wenn der Künstler in diesen Werken auch nicht den höchsten Schöpfungen seiner Zeit gleichkommt, so nähert er sich denselben bei manchen Arbeiten in einer Weise, dass man auch hier wieder erkennt, wie in jener goldenen Zeit Talente zweiten Ranges durch ernste Concentration ihrer Kräfte sich zu hoher Bedeutung aufschwingen. Eine Anzahl seiner herrlichsten Werke vereinigt die Sammlung des Ateneo zu Ferrara. Das früheste uns bekannte Werk dieser Art ist dort eine auf Wolken schwebende, von Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde, von Hieronymus, Franziskus und zwei Stiftern aus der Familie Suxena verehrt, bezeichnet 1514. Es ist ein Werk voll Empfindung in den prächtig gemalten Köpfen und von einem warmen harmonischen Kolorit. Den Hintergrund bildet eine jener köstlichen Landschaften, in welchen wie gesagt Garofalo die Mitte zwischen den einfach idyllischen Landschaften Rafael's und den kühnen phantasievollen der Venezianer hält. In derselben Sammlung sodann eine überaus lebendige und dramatische Darstellung des Kindermords vom Jahr 1519, ein treffliches Bild mit prachtvoller Landschaft, von leuchtender Färbung, im Ausdruck der Gestalten mehrfach herb wie die plastischen Gruppen Mazzoni's, aber die Kinder von rafaelischer Lieblichkeit.

Aus dem Jahre 1518 datirt das köstliche Bild der thronenden Madonna mit vier Heiligen in der Akademie zu Venedig, Nr. 452, bezeichnet mit des Meisters Namen, ein Werk, welches weniger durch die Composition als durch die edlen Charaktere, die herzige Anmuth der

Madonnengruppe und durch die prächtige Harmonie der Farben selbst unter den benachbarten Venezianern Stand hält. Bezeichnend sind auch hier die weichen grauen Schattentöne des Fleisches und der für

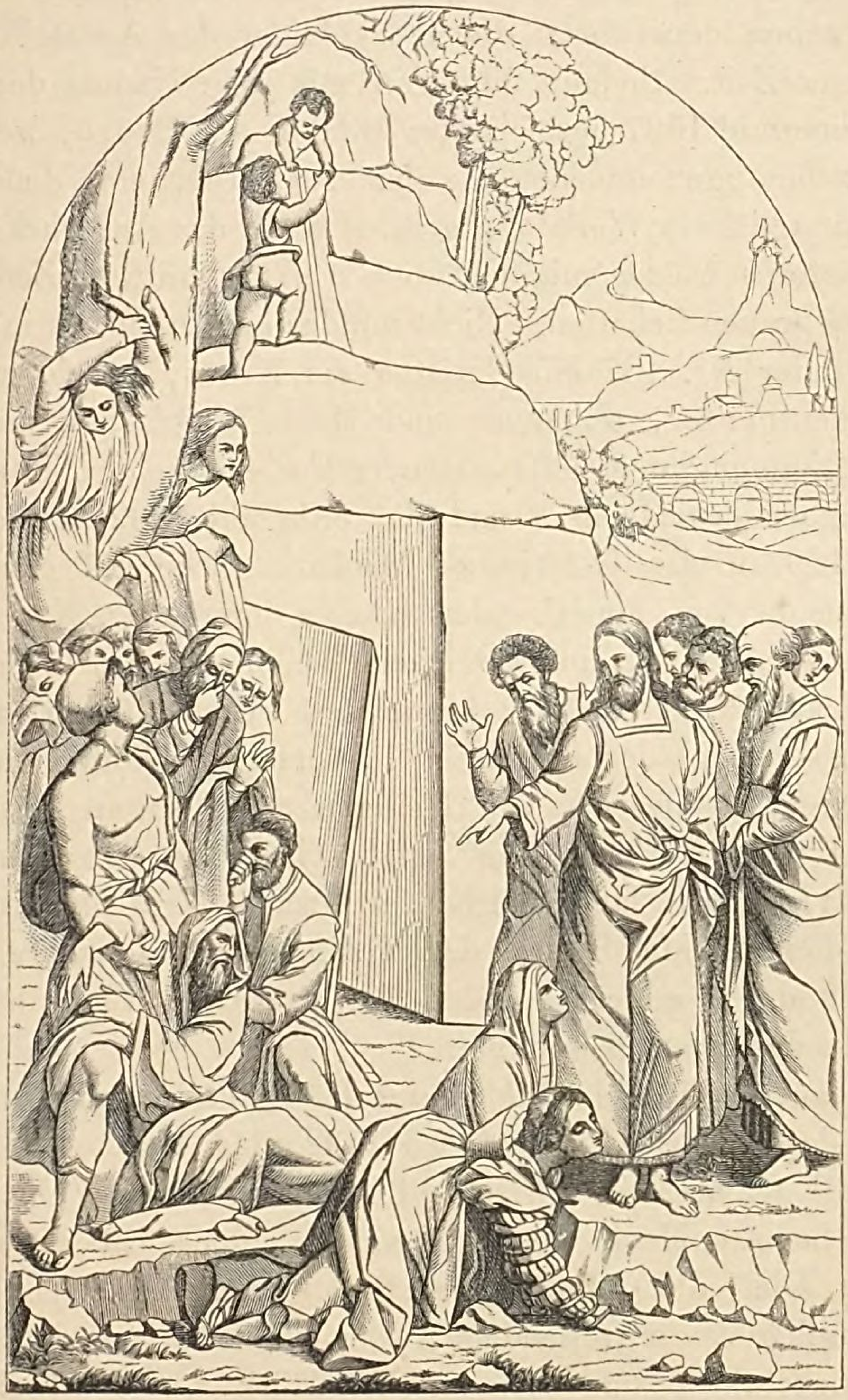


Fig. 90. Auferweckung des Lazarus, von Garofalo. Ferrara.

Garofalo charakteristische aschblonde Kopf der Madonna mit dem fast modernen Gepräge. Ein prächtiges Bild vom Jahre 1524 (denn so ist wahrscheinlich das Datum zu lesen) ist der h. Hieronymus in der Wüste vor dem Cruzifix knieend und sich kasteiend, im Museum zu

Berlin, von saftig frischem Kolorit, trefflich ausgeführt mit reichem landschaftlichen Hintergrunde. Eins seiner bedeutendsten Werke aus demselben Jahre 1524 ist die thronende Madonna mit vier Heiligen im Dom von Ferrara, grossartig aufgebaut und tüchtig gemalt. Ebendort sieht man neben dem Portal die Freskobilder der Apostelfürsten aus etwas späterer Zeit. Sodann folgt ein mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1527 bezeichnetes Bild in der Brera, welches den vom Kreuz herabgenommenen Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert darstellt, ein Werk von grosser Kraft des Ausdrucks und des Kolorits, letzteres wieder mit den für Garofalo's mittlere Zeit bezeichnenden silbergrauen Schatten. Nicht minder bedeutend ist in derselben Sammlung unter Nr. 187 ein Christus am Kreuz, zu dessen Füssen die Schmerzensmutter, Johannes und Maria Magdalena stehen, von feierlicher Stimmung und tiefleuchtender Farbenpracht. Ein edles Bild, mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1532 bezeichnet, ist ferner Nr. 189 in der Galerie zu Modena. Die auf einem hohen Throne sitzende von musizirenden Engeln umgebene Madonna wird von drei Heiligen verehrt, unter welchen S. Gontardo d'Este die h. Jungfrau mit ekstatischem Aufblick betrachtet. Etwas äusserlicher, aber immer noch schön in der Farbe ist in derselben Galerie eine andere Madonna, Nr. 190, die, von vier Heiligen umgeben, in einer schönen Landschaft thronet. Ein späteres effektvolles Bild derselben Galerie, ebenfalls mit reichem landschaftlichem Grunde (Nr. 172) ist ein Gekreuzigter, der von Magdalena, der Madonna und Johannes betrauert wird. Noch einige andere minder hervorragende Werke Garofalo's sieht man in derselben Sammlung.

Eins der herrlichsten Bilder des Künstlers ist die grosse Auferweckung des Lazarus, vom Jahre 1532, im Ateneo zu Ferrara, bezeichnet BENVEGNV . GAROFALO. (Fig. 90.) Wohl fehlt dem Erlöser die höchste Macht der Erscheinung, doch hat er etwas von rafaelischem Adel, die Composition ist voll dramatischen Lebens, Lazarus namentlich von ergreifendem Ausdruck, besonders aber die Farbe von tiefer Leuchtkraft und harmonischer Wirkung. Sehr eigenthümlich ist in derselben Sammlung ein grosses Freskobild (Nr. 50), welches das alte und neue Testament in einer merkwürdigen Allegorie vorführt. Den Mittelpunkt bildet Christus am Kreuz, darüber sieht man das Paradies, unten zu beiden Seiten den Fall der Synagoge und den Triumph des Christenthums, die Predigt Pauli zu Athen und die Zerstörung des salomonischen Tempels, endlich die Hölle und das

Fegefeuer, das Ganze ein wunderliches Durcheinander, bei welchem die dirigirenden Einflüsse irgend eines symbolsüchtigen Theologen sich spüren lassen; dennoch reich an schönen Einzelheiten und dabei meisterlich gemalt. Das Bild stammt aus dem Refectorium von St. Andrea. Zu den schönsten Werken der mittleren Zeit gehört in derselben Sammlung (Nr. 54) die sogenannte Madonna del pilastro. Man sieht die h. Jungfrau mit dem Kinde thronend, umgeben von vier Heiligen und verehrt von einer Stifterin aus der Familie Trotti. Besonders grossartig wirkt der h. Hieronymus in tiefrothem Mantel, der gleich Johannes dem Täufer eine ächt rafaelische Inspiration ist. Die Madonna hat das hübsche Blondköpfchen mit dem etwas modernen Ausdruck, welches so charakteristisch für Garofalo ist. Das Bild gehört in Gruppirung und Linienführung zu den besten des Künstlers, die Behandlung des Kolorits ist breit und kräftig und die Landschaft voll Anmuth. Ebendort sieht man unter Nr. 53 eine ruhende h. Familie mit dem verehrenden Donator Lionello del Pero, ein überaus anziehendes Bild von idyllischem Charakter und feiner Stimmung, wieder durch ein tief harmonisches Kolorit und eine köstliche Landschaft ausgezeichnet.

Eins seiner Hauptwerke ist sodann ebendort die Anbetung der Könige, mit der Jahrzahl 1537 und einer Nelke („Garofalo“) bezeichnet, eine reiche Composition von reif entwickelten Formen, leuchtendem Kolorit und prachtvoller Gesammtwirkung, die Madonna dabei ganz rafaelisch. Dieselbe Sammlung besitzt ferner vom Jahre 1536 ein grosses Bild der Kreuzauffindung, wieder bezeichnet mit dem Namen des Künstlers BENVEGNV DE GAROFALO. Die Composition ist nicht glücklich, der Ausdruck der gar zu modernen Frauenköpfe gleichgültig, auch die übrigens trefflichen Köpfe der Männer sind zu indifferent. Dazu kommt ein etwas buntes kühles Kolorit, das aber wohl ursprünglich grössere Harmonie zeigte. Ungleich werthvoller ist ebendort unter Nr. 52 eine Darstellung des Petrus martyr, die freilich gelitten hat, aber immer noch durch Adel des Ausdrucks und herrliche Landschaft anzieht. Eins seiner schönsten und reifsten Bilder ist ebendort die Flucht nach Aegypten, mit einer besonders schönen Madonna. Die Composition ist überaus originell, denn indem der Esel, welcher die Madonna trägt, einen Abhang hinuntersteigt und der voranschreitende h. Joseph nur noch in halber Figur sichtbar ist, concentrirt der Künstler das Interesse ganz auf die Mutter mit dem Kinde. Ein treffliches Bild, ebenfalls aus seiner besten Zeit, ist in derselben Galerie

das Gebet Christi zu Gethsemane, im Ausdruck mild und fein, wenn gleich etwas modern empfunden, aber von prachtvollem Kolorit.

Vom Jahr 1539 sieht man im Museum zu Berlin unter Nr. 255 eine Himmelfahrt Christi, welche mit der Auferstehung und der Ausgiessung des h. Geistes ehemals einen Altar in S. Antonio zu Ferrara schmückte. Dieselbe Sammlung besitzt noch zwei Darstellungen der Anbetung der Könige und eine Bestattung Christi, letztere besonders in rafaelischer Weise componirt, endlich noch ein kleines Bild der Verkündigung. Eins der vorzüglichsten Werke des Künstlers aus seiner besten Zeit ist sodann die grosse Grablegung in der Galerie Borghese zu Rom, von kraftvoll tiefer Farbe, aber etwas zerstreut in der Anordnung, in den Geberden nicht ohne Uebertreibung.

Bei der Fruchtbarkeit des Meisters und seinem immerhin engen geistigen Horizont, genügt es für unsere Betrachtung, nur noch auf einige der wichtigsten Bilder hinzuweisen. So besitzt die Galerie zu Dresden zwei grosse Altartafeln der Madonna, einmal (Nr. 126) mit dem Kinde thronend und von Heiligen umgeben, das andere Mal (Nr. 125) vor dem schlummernden Christkinde in Anbetung knieend. Ebendort unter Nr. 121 u. 122 zwei kleinere Bilder der h. Familie. Grade in diesen Werken ist zum Theil noch einiges alterthümlich Befangene in manchen Gestalten, jedoch ein glückliches Streben nach Würde und eine stark ausgesprochene Innerlichkeit. Mehrere tüchtige Bilder sieht man in der Nationalgalerie zu London, namentlich ein schönes grosses Altarwerk der thronenden Madonna mit Franziscus, Antonius, Wilhelmus und Clara, ein Bild voll ernster Anmuth, im Aufbau und den Motiven rafaelisch, in den Nebenfiguren etwas unlebendig, wie es Garofalo leicht widerfährt, aber in der Farbe von tiefer Kraft und gediegener Behandlung. In der Ermitage zu Petersburg ist besonders noch eine reiche Composition der Kreuztragung und eine Anbetung der Hirten hervorzuheben.

Die Galerie zu Dresden besitzt sodann drei grosse mythologische Bilder, Mars, Venus und Amor, Neptun und Pallas, namentlich aber die Hochzeit des Bacchus mit der Ariadne, letztere nach einer Zeichnung Rafael's für den Herzog von Ferrara ausgeführt. Vasari erzählt, dass der Künstler dies Werk im hohen Alter, als er schon das eine Auge verloren hatte, gemalt habe, und weiss das Bild gebührend zu rühmen. Ausgezeichnete grau in grau gemalte Fresken mythologischen Inhalts, von rafaelischem Adel der Erfindung und klassischer Formgebung sieht man sodann in zwei Zimmern des Seminario arcivescovile

zu Ferrara, einem ehemaligen Pal. Trotti. Im Jahre 1519 ausgeführt, wie man im zweiten Zimmer liest, geben sie einen lebendigen Wiederschein der römischen Eindrücke des Meisters und trotz starker Zerstörungen eine köstliche Wirkung, in welcher die geistvolle Ornamentik mit den freien figürlichen Darstellungen an den Kreuzgewölben des zweiten und der Lünetten des Spiegelgewölbes im ersten Zimmer sich auf's schönste verbindet. Weit reicher und viel besser erhalten sind die prächtigen farbigen Dekorationen an der Decke eines Zimmers im Pal. Scroffa, welche ebenfalls Garofalo zugeschrieben werden und dem Stile Dosso's nahe verwandt erscheinen. Endlich giebt es auch einige Genrebilder von Garofalo, so im Palazzo Sciarra zu Rom eine Eberjagd und im Pal. Colonna ein dem Bagnacavallo zugeschriebener Reiterzug. Das letzte uns bekannte Bild des Künstlers, 1549, ein Jahr vor seiner völligen Erblindung ausgeführt, ist die Anbetung der Könige in der Galerie zu Ferrara Nr. 51, allerdings etwas matt in der Farbe, aber reich an schönen Einzelheiten und besonders durch eine herrliche Landschaft ausgezeichnet.

Ein Künstler von ähnlichem Entwicklungsgang und verwandter Richtung bei ungleich geringerer Anlage ist *Giambattista Benvenuti*, genannt *l'Ortolano*, angeblich 1467 geboren und 1525 gestorben. Auch er ging aus der Schule des Lorenzo Costa hervor und wandte sich später dem Einflusse Rafael's zu, nicht ohne durchgreifend von Garofalo bestimmt zu werden, dem er bisweilen so nahe kommt, dass ihre Werke nicht selten miteinander verwechselt werden. Ein gutes dem Garofalo verwandtes Bild ist die Geburt Christi, in der Galerie zu Ferrara, Nr. 79. In Petersburg besitzt die Galerie der Ermitage von ihm zwei ansprechende Bilder, Christus mit der Samariterin am Brunnen, und die Ehebrecherin vor Christus. In der Galerie zu Dresden sieht man eine Verlobung der h. Katharina, ehemals dem Giulio Romano zugeschrieben.

Zu weit grösserer Bedeutung erhebt sich *Dosso Dossi*, neben Garofalo das Haupt der ferrareser Schule, an feiner Anmuth jenen Meister nicht erreichend, vielmehr nach kühnen grossartigen Wirkungen strebend, vor Allem durch ein Kolorit von seltner Gluth und Leuchtkraft und durch hochromantische landschaftliche Gründe ausgezeichnet. Er ist der eigentliche Poet der ferraresischen Schule *). Giovanni di Niccolò Lutero, wie sein eigentlicher Name ist, wurde um 1479 zu

*) Ueber Dosso vgl. die feinen Ausführungen *Lermolieff's* a. a. O.

Dosso bei Ferrara geboren und war, besonders begünstigt durch Herzog Alfonso, bis 1545 dort thätig; am 31. Mai 1546 wird er als verstorben aufgeführt. Auch er ging aus der Schule des Lorenzo Costa hervor, wandte sich dann aber mit seinem Bruder Battista nach Rom, wo er die Einflüsse Rafael's und Michelangelo's erfuhr. Von dort soll er sich nach Venedig begeben haben, wo die eben aufsteigenden Gestirne Giorgione's und Tizian's auf die Entwicklung seines prachtvollen Kolorits bestimmend einwirkten. Von Giorgione gewann Dosso auch die Richtung auf jene stimmungsvollen poetischen Genrescenen, in denen sich oft ein novellistischer Inhalt ausspricht. Der herkömmlichen Annahme widersprechend, darf man indess vielleicht vermuthen, dass der Aufenthalt in Rom, wenn er überhaupt

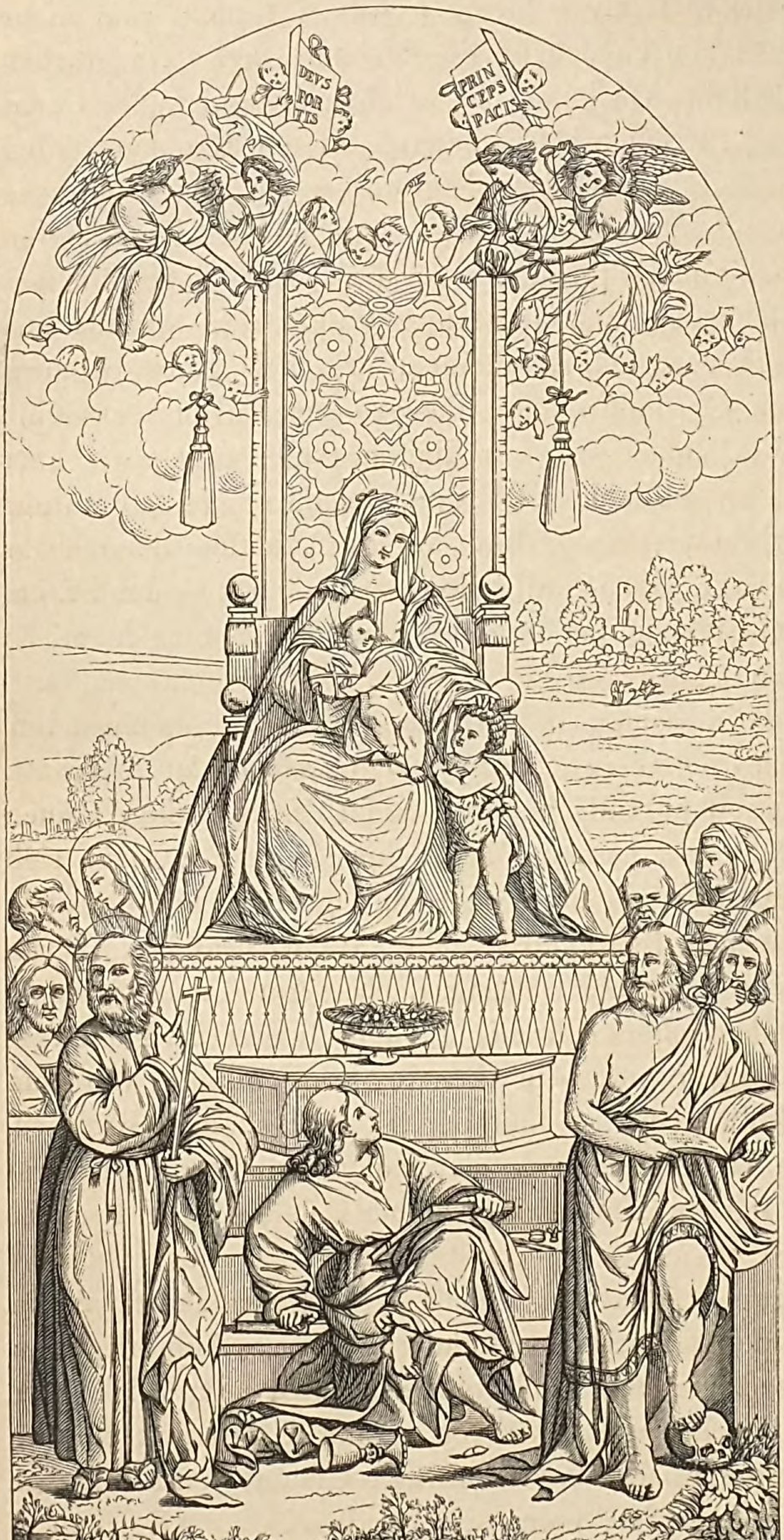


Fig. 91. Thronende Madonna, von Dosso Dossi. Ferrara.

stattfand, den venezianischen Studien nicht vorangegangen, sondern

nachgefolgt sei; denn um 1505 konnte Venedig einem Maler wohl Bedeutendes bieten, Rom dagegen gewann erst seit 1508 und mehr noch in den folgenden Jahren Anziehungskraft für die jüngere Generation.

In grossen Altarbildern wetteifert Dosso mit Garofalo und erreicht nicht selten eine feierliche Schönheit des Aufbaus, verfällt aber dabei manchmal in geschmacklose und triviale Einzelheiten, über die indessen die wunderbare Herrlichkeit seines Kolorits hinweghilft. Er setzt in grossen Massen ungebrochene Farben von intensivster Kraft nebeneinander und weiss sie durch feine Uebergänge und wohlabgewogenes Helldunkel harmonisch zu verbinden. Ausser den kirchlichen Bildern hat er auch Genrescenen, Landschaften und mythologische Darstellungen geschaffen, in welchen er sich recht eigentlich zu Hause fühlt und oft eine poetische, bisweilen auch eine phantastische Stimmung zum Ausdruck bringt. Im Ganzen kreuzen sich bei Dosso so viele Einflüsse, dass er dem rafaelischen Stil bei weitem nicht so unmittelbar sich anschliesst, wie Garofalo.

Sein bewundertes Hauptwerk ist die fünf Meter hohe und fast eben so breite Altartafel, welche in sechs Abtheilungen ehemals den Hochaltar in St. Andrea schmückte und jetzt im Ateneo zu Ferrara aufbewahrt wird. Das Mittelbild (Fig. 91) stellt auf hohem Throne, zu dessen Füssen der jugendliche Johannes sitzt, die Madonna mit dem Christuskinde dar. Zu beiden Seiten sieht man St. Hieronymus, Andreas und Johannes den Evangelisten, auf den Seitenflügeln oben Augustinus und Ambrosius, unten Sebastian und Georg, in der Mitte über dem Hauptbilde den auferstandenen Christus. Eine unvergleichlich strahlende Farbenpracht berauscht das Auge, und eine Fülle von Schönheit und Würde ist über die Gestalten ausgegossen. In der Madonna glaubt man Einflüsse Lionardo's und selbst Correggio's zu erkennen; der Auferstandene ist von jugendlicher Schönheit, aber nicht eigentlich von idealer Hoheit. Ohne Zweifel gehört das Werk zu den imposantesten Schöpfungen dieser grossen Zeit. In derselben Sammlung sieht man eine Verkündigung des Meisters, die wohl ein früheres Bild ist und in feinerer Anmuth mit Garofalo wetteifert. Ebendort der Evangelist Johannes in apokalyptischen Visionen, nicht ganz frei in der Bewegung und im Ausdruck der Ekstase, aber von prachtvoller Farbenwirkung und durch eine poetische Landschaft ausgezeichnet. Das saftig-grüne Kleid, der rosenfarbene Mantel bilden, unterstützt von dem tiefen Ton der Landschaft, die Hauptelemente in dem glänzenden Farbenaccord.

Eine Anzahl wichtiger Werke des Künstlers findet man in Modena, zunächst in der Galerie ein treffliches Bild der Geburt Christi Nr. 176, prachtvoll gemalt und in phantastisch poetischer Landschaft; ebendort Nr. 187 eine auf Wolken schwebende Madonna mit St. Bernardinus und Franziscus, welche von einer religiösen Brüderschaft verehrt wird. Eine andere Madonna ebendort Nr. 366 mit St. Michael und Georg ist ebenfalls werthvoll, St. Michael besonders eine glänzende Rittergestalt, St. Georg dagegen weniger gelungen. Im Dom sieht man ein bedeutendes Bild der auf Wolken schwebenden Madonna mit den Heiligen Sebastian, Hieronymus und Johannes dem Täufer; in S. Pietro eine feierliche Darstellung der Himmelfahrt Mariä, und noch zwei Schulbilder der auf Wolken thronenden Madonna, im Carmine ebenfalls ein tüchtiges Altarbild. Ferner aus seiner früheren Zeit ein zierlich ausgeführtes Bild der Fusswaschung in der Ambrosiana zu Mailand, einen h. Sebastian in der Brera Nr. 354, ungemein blühend in der Farbe und lebendig im Ausdruck.

Ein mächtiges Bild ist sodann in der Galerie zu Dresden die Altartafel mit den Kirchenvätern Gregorius, Augustinus und Hieronymus, über die unbefleckte Empfängniss der Madonna disputirend, die von Gottvater gesegnet über ihnen in einer Glorie erscheint. Eine ähnliche Darstellung der vier Kirchenväter, bei der jedoch der obere Theil jenes Bildes fehlt, im Museum zu Berlin, Nr. 264, zeigt grossartige Gestalten von etwas indifferentem Ausdruck. Ein köstliches Bild ist die h. Familie im Louvre Nr. 185, als kleines Rundbild gemalt, von sorgfältiger Durchführung, kräftig und ausdrucksvoll, besonders aber die Stimmung des Ganzen durch die hochpoetische Landschaft überaus anziehend. Ebendort ein grösseres Bild des h. Hieronymus, ebenfalls in schöner Landschaft. Eine kleine zierliche Tafel der Anbetung der Könige sieht man in der Nationalgalerie zu London, endlich in Dresden eine Reihe von Bildern mythologischen und allegorischen Inhalts, aus Modena stammend, von fesselndem Reiz. Hochphantastisch ist die sogenannte „Circe“ in der Galerie Borghese zu Rom, eine schöne Frauengestalt, in romantischer Waldeinsamkeit ihre Zauberkünste übend. Hier zeigt sich Dosso geistesverwandt mit seinem berühmten Landsmann und Zeitgenossen Ariost, der ihm auch in seinem Orlando ein Ehrendenkmal gesetzt hat. In derselben Sammlung (I, 29) wird mit Recht von gewichtiger Stimme dem Meister der energisch aufgefasste Apoll, der Daphne's Liebe durch sein Geigenspiel zu gewinnen sucht, zugeschrieben; ebendort (III, 36) die Nymphe Callisto in schöner

Landschaft; auch David mit dem Haupte des Goliath, unter dem sich aber wahrscheinlich ein Ritter aus Ariost's Orlando birgt (X, 13), dort fälschlich dem Giorgione zugetheilt, verräth die viel modernere Technik Dosso's. In seinen späteren Werken findet man oft das Monogramm eines von einem Knochen durchbohrten D („d'osso"); so in einem gewaltigen Mannweib der Gal. Doria, in welcher vielleicht Bradamante oder eine andere Heldin aus dem Orlando furioso dargestellt ist. Mit poetisch heitrem Sinn endlich betritt Dosso das Gebiet des Genre in den ovalen Dekorationsbildern musizirender, schmausender und trinkender Männer und Frauen in der Galerie zu Modena. Ebendort befinden sich mehrere tüchtig gemalte Porträts von Persönlichkeiten des ferraresischen Hofes.

Endlich hat Dosso im Castell von Ferrara, unterstützt von seinem Bruder und von seinen Schülern, mehrere Gemächer mit Gemälden geschmückt. Besonders bemerkenswerth ist die Sala del consiglio mit reich bemalter Decke, und die Sala dell' Aurora mit den vier Tageszeiten, namentlich der berühmten Aurora. Alle diese Werke neigen aber schon stark zum Manierismus. Auch nach Trient wurde Dosso berufen, um das fürstbischöfliche Schloss mit Gemälden zu schmücken. In den farbenprächtigen Deckenmalereien eines ovalen Zimmers darf man seine Hand erkennen.

Endlich möge hier *Lodovico Mazzolino* angeschlossen werden, der allerdings unter den Ferraresen am wenigsten von Rafael berührt wird, vielmehr bei grosser Farbenpracht den heiteren dekorativen Sinn und den naiven Realismus der älteren Schule mit einer gewissen Phantastik in die neue Zeit hinüber trägt, und damit oft in seltsamer Weise einen reineren Stil in Gewändern und sonstigem Aussenwerk zu verbinden sucht. In Ferrara 1481 geboren, machte auch er die Schule des Lorenzo Costa durch, hielt aber besonders an der scharfen Formbezeichnung der Paduaner fest, womit er eine venezianische Gluth des Kolorits zu verbinden weiss. Dazu gesellt sich oft in alterthümlicher Weise die Vorliebe für reichen Goldschmuck. Seine kleinen miniaturartig ausgeführten Bilder sind wahre Juwele an Leuchtkraft und zierlicher Vollendung.

Am reichsten ist der Künstler im Museum zu Berlin vertreten. Ein frühes Bild vom Jahre 1509 ist der unter Nr. 275 aufgestellte Flügelaltar, welcher im mittleren Theile die thronende Madonna und auf den Flügeln den h. Antonius und Magdalena zeigt; ein tüchtiges Werk von etwas alterthümlicher Schärfe, bei leuchtender Färbung.

Zwei andere Bilder ebendort enthalten eine h. Familie und die Darstellung, wie Maria und Joseph den zwölfjährigen Christus im Tempel lehrend antreffen. Noch einmal hat der Künstler dieselbe Scene in einem grösseren Bilde geschildert, welches Vasari als das vorzüglichste Werk des Meisters preist (Nr. 266). Es ist mit dem Namen und der Jahrzahl 1524 bezeichnet und befand sich ursprünglich nach demselben Gewährsmann in S. Francesco zu Bologna. Es verräth in den Köpfen manche Spuren der an's Bizarre streifenden Phantastik des Künstlers und hat durch eine spätere Uebermalung so sehr gelitten, dass selbst die Beseitigung derselben das Bild nicht wieder herstellen konnte.

Im Ateneo zu Ferrara sieht man ebenfalls ein grösseres mit dem Namen des Künstlers bezeichnetes Bild, welches die Geburt Christi im Beisein verschiedener Heiliger darstellt. Dieses liebenswürdige Werk erinnert aber durch den Schmelz des Kolorits, die Form und den Ausdruck der Köpfe und die anmuthige Landschaft so sehr an Francia und Costa, dass man es zu den frühesten des Künstlers wird zählen müssen. Von seinen kleineren Kabinetsstücken findet man mehrere in den Uffizien, eine h. Familie, die Geburt und die Beschneidung Christi; andere in der Galerie Doria und dem Palazzo Borghese zu Rom. Mazzolino scheint 1528 gestorben zu sein, da er in jenem Jahre an der Pest erkrankt am 27. September sein Testament machte.

Neuntes Kapitel.

Die Sienesen.

Dass die Kunst Siena's in ihrer Blüthe ausschliesslich an's Mittelalter geknüpft war, sahen wir schon im vorigen Abschnitt. Mit dem Absterben jener Epoche siechte vor allem die Malerei dahin, und während des ganzen 15. Jahrhunderts, obwohl auch hier Architektur und Plastik dem Antrieb der Renaissance mit freiem Zuge folgten, vermochte die Malerei sich nicht zu neuer Bedeutung aufzuschwingen. Als nun mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts sowohl von Florenz wie von Rom aus die Erscheinungen einer neuen grossen Kunst die Welt mit Staunen und Bewunderung erfüllten, drangen einzelne Strahlen dieses Glanzes auch nach Siena und regten die dortigen Künstler zu edlem Wetteifer an. Allein die Mehrzahl unter ihnen vermochte sich nicht ganz aus den alterthümlichen Anschauungen zu befreien, und so entstand ein Gemisch verschiedener stilistischer Einwirkungen und einheimischer Traditionen, welches eine grosse Kunstentwicklung aus einem Guss verhinderte. Nur Peruzzi erhob sich zu einem freien edlen Stile, hauptsächlich weil es ihm vergönnt war, die Weltbühne Roms aufzusuchen und dort im Wetteifer mit den grössten Meistern zu wirken. In Siena selbst wurde das Bedeutendste auch jetzt wieder von einem fremden Künstler ausgeführt, und was in der vorigen Epoche der Umbrier Pinturicchio für die Stadt gewesen war, das wurde jetzt der Lombarde Sodoma, nur mit dem Unterschiede, dass er durch längeres Verweilen und feste Ansiedlung in Siena das Gepräge der dortigen Kunst ganz anders bedingte als jener ehemals vermocht. Daher weisen wir ihm in unserer Betrachtung seine Stelle unter den Sienesen an.

Unter den Künstlern, welche überwiegend noch alterthümliche Anklänge zeigen, ist zunächst *Giacomo Pacchiarotti* *) zu nennen, der schon deshalb genauer in's Auge gefasst werden muss, weil ihm lange Zeit durch Verwechselung mit dem viel bedeutenderen Girolamo del

*) *G. Milanesi*, documenti per la storia dell' arte Senese, Siena 1854. Tom. II. u. III. — *Crowe* und *Cavalcaselle*, III, 373 ff., in *Jordan's* Ausgabe IV, 395 ff.

Pacchia unverdiente Ehre angethan ist. In Wahrheit war Pacchiarotti ein mittelmässiger Maler, aber ein virtuoser Unruhstifter und Raufbold, von dessen wüstem Leben die Annalen Siena's über Gebühr angefüllt sind. In Siena 1477 geboren, war er 1502 an dem Aufstande gegen Pandolfo Petrucci betheiligt, lag wiederholt mit den Truppen der Stadt im Felde, wurde 1529 wegen Verraths in's Gefängniss geworfen und in eine Strafcompagnie gesteckt, liess sich, nachdem er bald begnadigt worden war, 1530 in die Verschwörung der Demokraten ein, und half 1534 als Mitglied einer wilden Rotte, der Bardotti, die Strassen der Stadt unsicher machen. Im folgenden Jahre musste er fliehen, wobei er zwei Tage sich in einem Grabe verbarg. Trotz dieses wüsten Lebens war er seit 1505 verheirathet, wurde in den nächsten Jahren Familienvater und erhielt zu verschiedenen Zeiten Aufträge für Fresken, Altarbilder, Fahnen u. dgl. Noch 1535 musste er zum Einzuge Karls V. einen Triumphbogen malen, aber 1539 wurde er wegen politischer Vergehen abermals ausgewiesen, dann 1540 zurückberufen und starb endlich, wahrscheinlich in demselben Jahre, zu Siena.

Dass unter solchen Lebensverhältnissen nicht viel von stetiger künstlerischer Arbeit sich ergeben konnte, liegt auf der Hand. In der That lassen sich nur wenige Werke von ihm nachweisen. Zwei Bilder sieht man in der Akademie zu Siena, eine Himmelfahrt Christi und ein Triptychon der Heimsuchung Mariä, mit St. Michael und Franziskus auf den Flügeln. Diese Werke lassen mancherlei Spuren gemischter Einflüsse erkennen, wie denn namentlich in den Bewegungen theils die leidenschaftliche Energie Signorelli's, theils die weichere Empfindung Pinturicchio's und selbst die Gefühlszartheit Sodoma's zu spüren ist. Es fehlt aber vor Allem an tieferem Verständniss des Organismus und an harmonischer Kraft der Färbung. Eine andere grosse Darstellung der Heimsuchung, wobei Johannes d. T. und St. Leonhard im Vordergrund knieend und weiter zurück vier Heilige stehend dargestellt sind, besitzt die Akademie zu Florenz (Nr. 16 im Saal der alten Meister). Auch dieses Werk ist keine erfreuliche Schöpfung, sondern vielfach übertrieben in der Zeichnung und affektirt im Ausdruck. Ungleich werthvoller ist die grosse Altartafel im Carmine zu Siena, wahrscheinlich jetzt in der Akademie, welche die Himmelfahrt Christi darstellt. Dem zwischen Moses und Elias aufschwebenden Erlöser schaut die Madonna sammt den zwölf Aposteln mit lebhaften, zum Theil wieder übertriebenen Geberden nach. Im Ganzen steht das Werk den Arbeiten *Pacchia's* näher, so dass man eine Mitwirkung desselben wohl annehmen darf.

Dieser, erst durch Milanesi's Forschungen zu seinem Recht gekommene Künstler war als Sohn eines aus Ungarn eingewanderten Kanonengiessers, Giovanni delle Bombarde, in demselben Jahre mit Pacchiarotti 1477 in Siena geboren. Früh nach dem raschen Tode des Vaters zum Handwerk gebracht, erlernte er wahrscheinlich bei Fungai die Malerei und ging dann auf die Wanderschaft, welche ihn im Jahre 1500 nach Rom führte. Welche Einflüsse seine Entwicklung bestimmt haben, vermögen wir nicht zu sagen, da keine frühen Bilder von ihm nachzuweisen sind. Dazu kommt, dass lange Zeit, wie gesagt, durch Verwechslung mit Pacchiarotti seine Wirksamkeit und selbst sein Name verdunkelt waren. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört wahrscheinlich eine thronende Madonna mit den H. Bernhard und Paulus auf hübschem landschaftlichem Grunde in S. Cristoforo zu Siena. Dieses Werk legt Zeugniss dafür ab, dass der Künstler, wie auch zu erwarten steht, auf seinen Wanderungen nach Florenz gekommen ist und dort den Einfluss Fra Bartolommeo's erfahren hat, denn die Anmuth der Madonna, die Lieblichkeit des Kindes und der Engel, der edle Faltenwurf und namentlich der tiefleuchtende Farbenton sowie der freie meisterliche Auftrag erinnern an den Frate. Von ähnlicher Beschaffenheit ist die Krönung der Madonna in S. Spirito, ebenfalls durch breiten Gewandwurf, Lebendigkeit und harmonischen Schmelz der Farbe bemerkenswerth. Von gleichen Vorzügen ist die 1518 für S. Spirito gemalte Verkündigung, jetzt in der Akademie, besonders durch die treffliche Perspektive der Bogenhalle, in welche der Vorgang verlegt ist, beachtenswerth.

Neben Fra Bartolommeo treten dann auch Einflüsse des Andrea del Sarto und Sodoma's hervor; mit ersterem wetteifert er in der historischen Composition, mit letzterem in der Anmuth der Gestalten, wenn er ihm auch an Liebreiz nicht gleichkommt. Zu seinen schönsten Arbeiten gehören die Fresken im oberen Oratorium von S. Bernardino, jenem anmuthigen Raume, der mit seiner blauen goldgestirnten Kassettendecke und der reichen farbigen Ausstattung so harmonisch wirkt. Hier ist von ihm zunächst an der Altarwand die Verkündigung dargestellt, wieder auf reichem architektonischem Grunde, edel bewegte Gestalten, besonders die h. Jungfrau von vornehmer Anmuth, in kräftig warmer Färbung durchgeführt. Sodann vor Allem die Geburt Mariä, die er nach dem Vorgange Andrea del Sarto's zu einer reizenden Genrescene ausgebildet und durch hohe Anmuth der Gestalten und Innigkeit der Empfindung geadelt hat. (Fig. 92.) Wie die Wöchnerin auf ihrem

Lager die mit einem erfrischenden Trank nahende Dienerin nicht beachtet, sondern unverwandt mit herzlichem Ausdruck nach dem Kinde blickt, das vorn in der Obhut der Wärterinnen des Bades wartet, wie von der Rechten schöne Jungfrauen und Frauen herantreten, um an dem Ereigniss Theil zu nehmen, wie endlich von der andern Seite die

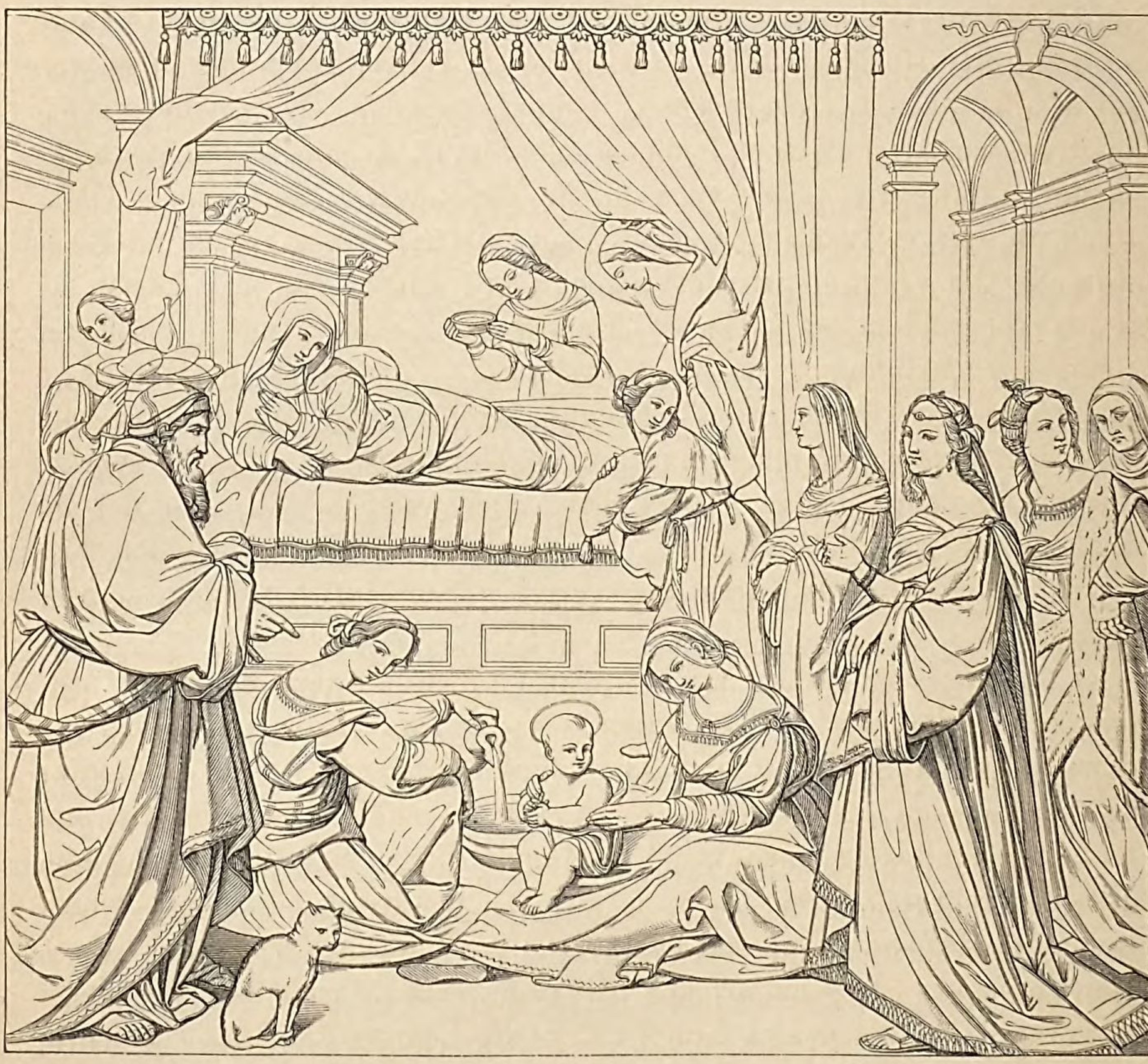


Fig. 92. Geburt Mariä, von G. del Pacchia. Siena.

würdige Gestalt des Zacharias im gelben Mantel freudig erregt auf das Kind deutet, das verbindet sich zu einem der schönsten Historienbilder der damaligen Kunst. Man vergisst gern dabei die etwas gezierte Haltung der einen Dienerin, die das Wasser ausgiesst und die indifferente Selbstgefälligkeit der schönen jungen Frau im Vordergrunde, in deren Anmuth der Künstler mit Sodoma wetteifert.

Im untern Oratorium von Sta. Caterina gehören ihm drei Bilder

aus dem Leben der Heiligen an, die ebenfalls vortrefflich sind. Die Heilige befreit mehrere Dominikaner aus der Hand von Räubern, ein Bild voll dramatischen Lebens; sie heilt den Vorsteher des Spitals von der Pest und sie kniet an der Leiche der h. Agnes, die durch ein Wunder ihren Fuss zum Kuss darreicht. Hier erkennt man wieder an der Innigkeit des Ausdrucks den Wettkampf mit Sodoma.

Andere Werke des Künstlers sind eine kräftig gemalte Taufe Christi, am Hochaltar der Taufkirche S. Giovanni, allerdings von etwas allgemeinen Gesichtstypen. Sodann, ebenfalls etwas conventionell in den Charakteren, eine Madonna mit den H. Johannes und Antonius in der Akademie. Eine vortreffliche Madonna mit dem Kinde, Halbfigur in schöner Landschaft, sieht man in der Nationalgalerie zu London Nr. 246, irrthümlich dem Pacchiarotti zugeschrieben. Es ist ein Werk von holdem, an Lionardo erinnernden Ausdruck und von schöner tiefer Farbenstimmung. Endlich besitzt die Pinakothek zu München unter derselben falschen Bezeichnung eine Tafel mit dem h. Bernardin und eine andere mit einer Madonna in Halbfigur, anziehende Werke, die wieder dem Sodoma nahe stehen. Der treffliche Künstler fiel am Ende seines rühmlichen Lebens in die Schlingen der Bande Pacchiarotti's, wurde 1535 mit derselben vertrieben und blieb seitdem spurlos verschollen.

Wir haben uns nun zur Betrachtung jenes ausgezeichneten Künstlers zu wenden, der aus der Fremde nach Siena gekommen den Glanz der dortigen Kunst bildet und ihre Richtung mehr als irgend ein andrer bestimmt. *Giov. Antonio Bazzi* (früher irrthümlich Razzi genannt), ein Künstler, an dessen Andenken Vasari unwürdig gefrevelt hat, und dem die Lästerchronik seiner Zeit bis auf den heutigen Tag den widrigen Beinamen *Sodoma* angeheftet hat, wurde um 1477 in Vercelli geboren*). Der Vater war ein Schuhmacher, der Sohn scheint früh sich der Kunst zugewandt zu haben und kam 1490 in die Lehre zu Martino Spanzotti, einem Künstler, von welchem uns keine Werke überliefert sind, wie denn überhaupt Vercelli keine Spur von Werken seiner früheren Schule besitzt. Wir können höchstens auf Girolamo Giovenone (I, 507) hinweisen, der aber eher ein zurückgebliebener Zeitgenosse als ein Vorgänger Bazzi's gewesen ist. Wer irgend in jenen Gegenden damals künstlerisch strebsam war, vermochte weit und breit nur in Mailand höhere Anschauungen zu gewinnen, und so begab sich denn Bazzi nach

*) Vgl. die geistvolle Biographie von *A. Jansen*, Stuttgart 1870; dazu *R. Vischer's* Aufsatz in Dohme's Kunst und Künstlern. Leipzig 1875.

Ablauf seiner Lehrzeit 1498 wahrscheinlich dorthin. In der Persönlichkeit und den grossartigen Schöpfungen Lionardo's ging ihm ein neues Licht auf, aber schon im folgenden Jahre wurde durch den Einfall der Franzosen das Kunstleben Mailands für längere Zeit zerrüttet. Es war ein Glück für den jungen Künstler, dass er in jenen Tagen dort mit Vertretern des Handelshauses Spannochi bekannt wurde, die von seiner angenehmen Erscheinung und seinem geistreich ausgelassenen Wesen so eingenommen wurden, dass sie ihn nach Siena einluden. Er folgte diesem Rufe und trat mit dem Jahre 1500 in den neuen Schauplatz seines Wirkens ein. Sein bewegliches Talent, die lebendige Anmuth seiner Erscheinung und seiner Kunst verschafften ihm schnell Anerkennung und Aufträge.

Schon im Jahre 1503 erhielt er den Auftrag, im Kloster S. Anna in Creta bei Pienza das Wunder der fünf Brode und zwei Fische im Refectorium in Fresken darzustellen. Die Arbeit, für die er die Summe von zwanzig Goldscudi erhielt, ist noch sehr dilettantisch und verräth in keinem Zuge des flüchtig hingeworfenen Werkes die spätere Meisterschaft des Künstlers. Eine weit umfassendere Aufgabe ward ihm bald darauf (1505) in den Wandgemälden zu Theil, mit welchen er im Kreuzgange des Klosters von Monte Oliveto bei Siena den sieben Jahre vorher von Signorelli (I, 406) begonnenen Freskencyklus abzuschliessen hatte. Es sind Scenen aus dem Leben des h. Benedikt, nicht weniger als 26 Bilder, in welchen der Anfang und Schluss der Legende dargestellt ist. Der junge Künstler lässt sich hier in der raschen Freskotechnik leicht und locker gehen, zeigt manchmal in straffen Kriegergestalten den Einfluss der nervigen Kunst Signorelli's, erinnert dann wieder an Lionardo's Liebreiz, verräth aber im Ganzen grosse Ungleichheit und fahrige Flüchtigkeit der Behandlung, die sich sowohl in der lockeren Composition wie in den Mängeln der Zeichnung und der kecken Leichtfertigkeit der Ausführung zu erkennen giebt. Im Einzelnen sind dann wieder köstliche Züge naiver Anmuth und hinreissender Schönheit. Dabei reiche landschaftliche Hintergründe voll Poesie. Zu den besten Bildern gehören St. Benedikts Abreise, seine Einkleidung (Fig. 93), die versuchte Verführung der Mönche durch schöne Mädchen, die Aufnahme der Knaben Maurus und Placidus in's Kloster und endlich der Sturm der Longobarden auf Monte Cassino, wo in der leidenschaftlichen Energie der Darstellung Signorelli's Geist waltet. Weitaus das edelste unter seinen dortigen Werken ist aber der kreuztragende Christus an einem Pfeiler des Klosterhofes, ein Werk

von ergreifender Tiefe der Empfindung. Der dekorative Reiz des Ganzen, der durch die reiche Ornamentik der einrahmenden Pilaster mit ihren zierlichen Arabesken seinen Abschluss findet, ist immerhin von hohem Werth und lässt das Vorbild von Pinturicchio's Libreria erkennen.



Fig. 93. S. Benedikts Einkleidung, von Sodoma. Monte Oliveto.

Einige Tafelbilder dieser frühen Zeit besitzt die Galerie zu Siena. Diese Werke lassen in Form und Ausdruck, besonders auch in dem warmen, weichverschmolzenen Kolorit den Einfluss Lionardo's erkennen. Das Hauptbild aus dieser früheren Zeit ist die grosse Kreuzabnahme,

ehemals in S. Francesco, jetzt in der Akademie. Hier hat er mit Anstrengung seine volle Kraft eingesetzt und in klarer Anordnung diese schwierige Aufgabe vortrefflich gelöst. Die auf Leitern stehenden Männer lassen sorglich mit Tüchern den Leichnam herab, der von Johannes mit schmerzvoll edlem Aufblick entgegen genommen wird. Ihm gegenüber bildet Magdalena mit den beiden anderen Frauen eine grossartig componirte Gruppe. Besonders diese Gestalten sind voll Adel, die Bewegungen und Gewänder stilvoll durchgebildet. Die Malerei war ehemals klar und flüssig, der Ton warm und harmonisch. Eine poetisch empfundene Landschaft bildet den Hintergrund. Die Predella enthält fünf kleine Scenen aus der Leidensgeschichte. Das Werk verräth in der sorgfältigen Durchbildung und in den theils an Lionardo, theils an Perugino erinnernden Typen die damalige Richtung des Künstlers. Er hat nie wieder so gediegen gearbeitet und so schön componirt.

Um das Jahr 1507 wurde Bazzi durch Agostino Chigi nach Rom berufen, wo er bald von Julius II. den Auftrag erhielt, in den Stanzen des Vatikans zu malen. Von diesen Werken, die bald darauf durch Rafael's Schöpfungen verdrängt werden sollten, ist nur Weniges erhalten, dies Wenige aber verräth eine an Pinturicchio's Vorbildern gereifte Kunst heiter prächtiger Dekoration. Es ist die Decke in der Stanza della Segnatura, deren ganze Eintheilung und Ausstattung offenbar Rafael so wohl gefiel, dass er sie, mit Ausnahme der Hauptbilder, die in den übrigen Gedankengang nicht passten, beibehielt. Und man wird ohne Zweifel dies Werk sogar den übrigen Decken in den Stanzen an Reichthum und Reiz der Wirkung überlegen finden. Aehnlich den Decken Pinturicchio's in der Libreria zu Siena und in S. Maria del popolo hat Sodoma das Gewölbe abwechselnd in Felder mit grau in grau gemalten und in solche mit farbig auf Goldgrund ausgeführten Darstellungen getheilt. Erstere enthalten Kriegsscenen, die sich wahrscheinlich auf Cäsar beziehen und bei welchen das Studium antiker Reliefs deutlich sich verräth. Die farbigen Bilder dagegen sind der Verherrlichung der Venus gewidmet, wahrscheinlich ebenfalls mit Beziehung auf Cäsar, da das Julische Geschlecht bekanntlich seine Abstammung von der Liebesgöttin herleitete. Im mittleren achteckigen Felde endlich machte der Künstler nach dem Vorgange Melozzo's da Forli und Mantegna's kühnen Gebrauch von der Perspektive des Sotto in sù, indem er uns scheinbar in eine Oeffnung blicken lässt, welche mit äusserst natürlichen, das päpstliche Wappen haltenden nackten Genien auf's reizendste angefüllt ist. Vasari, der Sodoma freilich sehr

missgünstig beurtheilt, hat gewiss nicht ganz Unrecht, wenn er ihm vorwirft, durch Possen und Allotria aller Art die Zeit vertrödelt und die Arbeit vernachlässigt zu haben. Sodoma war eine sorglos ausgelassene Natur, der es Vergnügen machte, im tollen Uebermuth die ehrbaren Leute zu ärgern, ja sich weit schlimmer zu geben, als er in Wirklichkeit war. Schon in Monte Oliveto hatten ihn die Mönche wegen seiner tollen Streiche und Possen „Mattaccio“ (Erznarren) genannt und er hatte dort nicht wenig Anstoss erregt durch eine Darstellung der Verführungsscene, welche den klösterlichen Sitten selbst in den lebenslustigen Zeiten der Renaissance zu stark Hohn sprach. Nach Vasari hatte er sogar sich seinen widerwärtigen Beinamen selbst beigelegt, als er einst in Florenz mit einem seiner Rennpferde gesiegt hatte und die Strassenjungen ihn nach seinem Namen fragten, um denselben durch die Gassen auszurufen. Die Liebhaberei für Pferde, deren er acht in seinem Stalle hielt, für Hunde, Affen, Katzen, für gezähmte Raubvögel und viele andere Thiere war so gross, dass sein Haus nach Vasari's Ausdruck einer Arche Noah glich. Dazu hielt er eine Eule, „um Hexen gruseln zu machen“, wie er selbst scherzhaft in einem offiziellen Aktenstück angiebt, und einen Raben, den er sprechen gelehrt hatte und der die Stimme seines Herrn täuschend nachahmte. Dass solche Spielereien ihm nicht bloss viel Zeit raubten, sondern auch einem ernsten Versenken in seine künstlerischen Aufgaben schadeten, liegt auf der Hand. Hätte er in Rom damals seine ganze Kraft eingesetzt, so wäre ohne Zweifel der grösste Wirkungskreis ihm beschieden gewesen. Was Rafael hoch über Sodoma stellt, ist nicht bloss die künstlerische, sondern mehr noch die sittliche Ueberlegenheit. Wie ungleich Sodoma war und wie edel er in einzelnen Fällen sein konnte, zeigt die Pietà im ersten Saal des Palazzo Borghese, wahrscheinlich ein Werk jener Zeit, welches Frizzoni gewiss mit Recht ihm zutheilt. Sollte die ebendort befindliche Leda, wie neuerdings ausgesprochen wurde, ebenfalls Sodoma's Werk sein, so müsste man sie in eine frühere Epoche rücken, denn der Kopf der aufrechtstehenden nackten Gestalt hat die Formen und das süsse Lächeln Lionardo's, der Körper aber ist schwerfällig behandelt und ausserdem durch das röthliche Fleisch und schwarze undurchsichtige Schatten nichts weniger als anziehend. Mächtig imponirt der riesige Schwan neben ihr, während in den beiden spielenden Kindern der Künstler die Liebenswürdigkeit seines heiteren Naturells zu erkennen giebt.

Im Jahre 1510 finden wir Sodoma wieder in Siena, wo er sich

verheirathet und einige Jahre ruhig lebt. In diese Zeit fällt wahrscheinlich das aus S. Francesco in die Akademie übergegangene Freskobild des Erlösers an der Martersäule, ein Werk von ergreifendem Ausdruck und trefflicher Farbenwirkung.

Zum zweiten Male wurde Sodoma nach Rom berufen, um für Agostino Chigi die Farnesina mit Fresken zu schmücken. Dies war im Jahre 1513, als Rafael's Arbeiten im Vatikan schon weit genug fortgeschritten waren, um einen bedeutenden Eindruck auf Sodoma zu machen. Er nahm, so weit es seine Natur zuliess, diese Einflüsse in sich auf und entwickelte im Wetteifer mit dem Urbinaten seine Kunst zu lauterster Schönheit. Der Wohllaut in den Linien jugendlicher Gestalten, die süsse an Lionardo erinnernde Holdseligkeit der Köpfe, dazu das weiche und zugleich strahlende Kolorit verleihen den Werken dieser Zeit einen unvergleichlichen Zauber, so dass man die damit verbundenen Mängel, die Schwäche der Composition und namentlich die schlaffe Stillosigkeit der Gewänder darüber leicht vergisst. Von den beiden Darstellungen in einem der oberen Zimmer der Farnesina aus der Geschichte Alexanders trägt die Vermählung mit der Roxane den Preis davon. (Fig. 94.) Die Darstellung folgt genau der Schilderung, welche Lucian von einem Gemälde Aëtion's giebt. Der Blick fällt in ein reiches Gemach, in welchem man auf dem prachtvollen Hochzeitbett Roxane mit dem süssen Ausdruck jungfräulicher Verwirrung sitzen sieht, während zwei Eroten wetteifern, ihr die Sandalen zu lösen und ein dritter sie von ihrem Gewande zu befreien sucht. Der jugendlich schöne Alexander naht mit zartem Ausdruck der Verehrung, um ihr die Krone darzureichen. Zwei Amoretten begleiten ihn, von denen der eine ihn am Mantel vorwärts zieht, während der andere hinter ihm am Boden kniet. In einiger Entfernung folgt ihm sein Freund Hephästion mit der Hochzeitsfackel in der Hand, im Antlitz schwärmerisch innige Theilnahme. Er stützt sich auf die Schulter des Hymenäus, der, fast unbekleidet, an Schönheit der Gestalt und strahlender Jugendherrlichkeit des Kopfes wohl die vollkommenste Gestalt ist, welche Sodoma je geschaffen. Hinter ihm bilden mehrere Liebesgötter den Abschluss, die mit den Waffen des Helden ein übermüthiges Spiel treiben, tanzen und Purzelbäume schlagen. Daneben öffnet sich der Blick in eine poetische Gebirgslandschaft. Auf der andern Seite des Bildes sieht man die Dienerinnen beschäftigt den Vorhang des Bettes zu lösen und sich zu entfernen, um die Glücklichen allein zu lassen. Auch hier wird die Schönheit der Gestalten freilich durch die

Zu Seite 402.

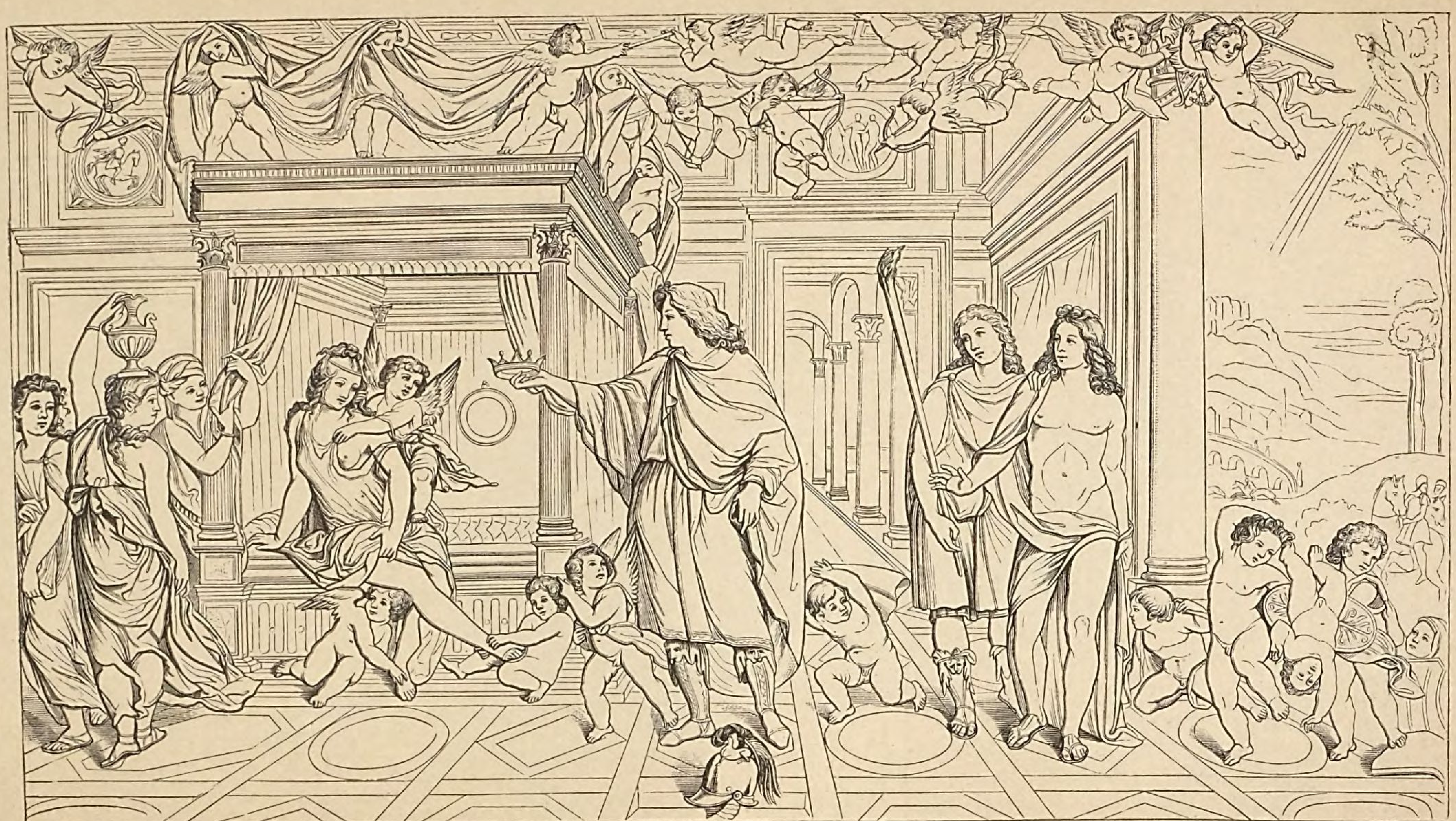


Fig. 94. Alexanders Vermählung mit der Roxane, von Sodoma. Farnesina.

Stillosigkeit der Gewänder etwas beeinträchtigt. Unvergleichlich aber ist die Schaar neckischer Liebesgötter, welche die Luft erfüllen und auf dem Baldachin des Bettes sich tummeln, Pfeile absenden und Verstecken mit einander spielen, mit heiterer Symbolik die Handlung begleitend. Das Bild erstickt förmlich an einer Ueberfülle von Schönheit,



Fig. 95. Kopf der Roxane, von Sodoma.

die aber, wenn irgendwo, hier am Platze war, und die bei etwas lockerer Composition mit gutem Bedacht über das Ganze vertheilt ist, und in den Hauptfiguren, Roxane, Alexander und Hymenäus gipfelt. Man darf nicht mit R. Vischer sagen, dass die Gestalt der Roxane „leichtsinnig verfehlt“ sei; vielmehr liess sich jungfräuliche Scheu und Befangenheit kaum treffender ausdrücken, und was ihren Kopf betrifft,

so wird man in der ganzen damaligen Kunst, auch Rafael nicht ausgenommen, nichts Aehnliches von süss schwärmerischer Schönheit finden. (Fig. 95.) Hier ist noch ein Anklang an Lionardo, aber zu voller Selbständigkeit und freier Schönheit entwickelt. Das Einzige, was dem herrlich gemalten, in warmem Ton und köstlicher Weichheit der Uebergänge durchgeführten Bilde vorzuwerfen, ist die Stillosigkeit der Gewänder. Vergleicht man Rafael's Composition desselben Gegenstandes, so ist dieselbe geschlossener, von höherem Liniengefühl und durchweg von mehr klassischer Schönheit, während Sodoma süssere Innigkeit und mehr romantischen Reiz hineinträgt*).

Das andere Bild stellt die Familie des Darius vor Alexander knieend dar. Auch hier herrscht in der Frauengruppe eine Fülle von Schönheit, aber die Composition ist schwach und Alles zu dicht auf einander gedrängt. In demselben Zimmer malte er ausserdem einen Vulkan, der durch Lebendigkeit der Bewegung und schönes Kolorit sich auszeichnet. Nach Vasari wurde Sodoma damals wegen einer Lucrezia, welche dem Papste sehr gefiel, von diesem (Leo X.) in den Ritterstand erhoben.

Seit 1515 finden wir den Künstler wieder in Siena. Hier malte er zunächst die Fresken im oberen Oratorium von S. Bernardino, an denen er indess mit manchen Unterbrechungen bis 1532 thätig war. Die Heimsuchung Mariä ist eine etwas zu bewegte Composition, obwohl der Gedanke, dass Elisabeth ganz überwältigt in die Kniee sinken will und von der herbeieilenden Maria aufgefangen wird, vortrefflich ist. Auch hier fehlt es nicht an herrlichen Einzelgestalten. Bei der Darstellung Mariä im Tempel fallen in der Gruppe links die holden Mädchenköpfe auf, während die männlichen Figuren einen theatralischen Zug haben. Prächtig wirkt die edle Säulenhalle mit offenem mittlerem Bogen. Die Himmelfahrt der Madonna ist in der Composition klar und besonders durch empfindungsvolle Köpfe ausgezeichnet, die wieder an Lionardo erinnern. Von minder gelungener Anordnung ist die Krönung der Madonna, obwohl sie selbst, in weissem Gewande ganz vorn knieend, von zartem Ausdruck ist; aber die herandrängenden Apostel sind nicht frei von Ostentation und nicht würdig genug charak-

*) Die Ansicht eines hochverehrten Kenners („Lermolieff"), dass die rafaelische Composition von Sodoma herrühre und nur eine Variante darstelle, kann ich nicht theilen. Die einzelnen Motive sind gar zu verschieden, enthalten keinerlei Uebereinstimmung, ja der ganze Stil und die Art der Auffassung erscheinen mir völlig abweichend: dort rafaelisch, hier sienesisch.

terisirt. Herrlich dagegen sind die vier einzelnen Heiligen in den Ecken des Raumes, Franziskus, Antonius, Ludwig und Bernardin. In solchen Einzelgestalten leistet Sodoma immer das Vorzüglichste; hier ist wahre Inspiration und seelenvolle Schönheit bei harmonischer Farbenwirkung.

Von 1518 bis 1525 verlieren wir den Künstler ganz aus dem Auge. Wo er in dieser Zeit gearbeitet hat, wissen wir nicht. Dass



Fig. 96. Die Entzückung der h. Katharina, von Sodoma. Siena.

er auch in der florentiner Kunstwelt sich orientirt haben wird, lässt sich kaum bezweifeln. Aus dem Jahre 1525 datirt der als Kirchenfahne gemalte, jetzt in den Uffizien befindliche S. Sebastian, eins der herrlichsten Werke des Meisters und zugleich die edelste Lösung dieser Aufgabe, die wir kennen. Das tiefe Schmerzgefühl wird hier fast zum Ausdruck der Wonne, so nahe berühren sich beide Empfindungen; man sieht, dass Sodoma mit Correggio die erregbarste Künstlernatur jener Zeit war; ein Schauer wie Todesahnung und zugleich wie Vor-

gefühl des Paradieses scheint die blassen Züge und die edle Gestalt zu durchrieseln. Das bleiche wunderbar zarte, duftig verschmolzene Kolorit dient diesen Empfindungen zum treuen Ausdruck. Auf der Rückseite ist die auf Wolken schwebende Madonna dargestellt.

Auf diese Arbeiten folgen die Fresken der Katharinen-Kapelle in S. Domenico zu Siena, wo Scenen aus dem Leben der Heiligen darzustellen waren. Das schönste ist hier die Entzückung und Ohnmacht der von zwei Klosterschwestern unterstützten Heiligen, tief und seelenvoll, dabei trefflich in der Composition und der Linienführung. (Fig. 96.) Ein reich dekorirter Pilaster und eine schöne Landschaft verleihen dem Bilde noch mehr Reiz. Weniger bedeutend sind die übrigen Bilder, ungleich in der Erfindung und Ausführung, zu weichlich in den Formen, zu gedrängt in der Anordnung und doch nicht ohne einzelne köstliche Züge, wie denn namentlich die kleinen Engel liebenswürdig naiv sind. Auch in dem unteren Oratorium St. Caterina malte er eine schöne Engelgruppe. Vor Allem aber gehören zu den besten Werken dieser mittleren Zeit die seit 1529 ausgeführten Fresken im Palazzo pubblico. Er hatte hier nur Einzelgestalten der Stadtheiligen Ansano, Vittorio und Bernardo zu malen, die er in prachtvoll dekorirte Nischen stellte und mit spielenden Genien umgab. Hier ist er wieder auf der Höhe seiner Schöpferkraft und giebt Figuren voll Adel, in schwungvoller Bewegung und in herrlicher Freiheit malerischer Behandlung. Namentlich der h. Victor (Fig. 97) gehört zu den edelsten Inspirationen dieser Zeit. Eine Madonna ebendort in der Kapelle als Altarbild aufgestellt mit den Heil. Joseph und Calixtus ist vielleicht sein schönstes Andachtsbild. Die Madonna mütterlich innig, das Kind reizend lebendig, wie es zum h. Calixtus hinüber schreitet, die Färbung von tiefer Gluth bei kraftvollen Schattenmassen, die durch ein warmes Helldunkel gemildert werden. Die Auferstehung Christi in der Stanza del Gonfaloniere ist wenigstens in einzelnen Gestalten vortrefflich. Zu seinen schönsten Werken gehören sodann die Fresken in einer Kapelle von S. Spirito, wo er mehrere Gestalten von Heiligen, besonders herrlich Hieronymus und Sebastian, darüber die Einkleidung eines Bischofs durch die Madonna, mit schönen knieenden Engeln, oben über der Nische St. Jacob zu Pferde, als Sieger über die Sarazenen, malte; alles das voll Ausdruck und Schönheit.

Vom Jahre 1527 sieht man in der Laienbrüderschaft von S. Giovanni und S. Gennaro zu Siena mehrere als Sargdekorationen gemalte Tafeln, zwei Madonnen, einen todten Christus, und ein Cruzifix dar-

Zu Seite 406.



Fig. 97. S. Vittorio, von Sodoma. Siena.

stellend, Arbeiten von minderer Bedeutung. Dagegen sind einige Strassenfresken, die Geburt Christi an der Porta di S. Viene und eine Madonna der Schusterzunft an Piazza Tolomei trotz starker Zerstörung voll Schönheit. Mehrere Fresken, für die Compagnia di Sta. Croce gemalt, sind im Kloster St. Eugenio und in der Akademie erhalten, darunter namentlich Christus zu Gethsemane betend und Christus in der Vorhölle, wo besonders die Eva sehr lieblich ist.

In der Galerie zu Turin (Nr. 55) sieht man eine Madonna mit dem Kinde zwischen Hieronymus, Johannes, Lucia und Katharina, ein treffliches frühes Bild von liebevoller Durchführung und tiefem kräftigem Farbenton, besonders der schreibende Johannes eine seiner reinsten Gestalten. Recht schön ist ebendort (Nr. 50) eine kleinere h. Familie, in welcher die Madonna durch schlichtes zutrauliches offenes Wesen anzieht, das Kind aber im Ausdruck des Lächelns wenig gelungen ist. Auch dieses Bild zeigt die sorgfältige Ausführung und das kraftvolle Kolorit seiner früheren Zeit. Endlich sieht man dort unter Nr. 376 eine Lucretia, die durch Feinheit der Modellirung und weichen Farbenschmelz sich als ein Werk seiner römischen Zeit zu erkennen giebt; vielleicht jenes Bild, das ihm von Leo X. die Ritterwürde eintrug. Zu seinen späteren Werken dagegen gehört die 1536 gemalte Anbetung der Könige in St. Agostino zu Siena, allerdings von überfüllter Anordnung, aber in Einzelheiten wie der holdseligen Madonna und dem jugendlichen König wieder voll Schönheit, im Farbenton auffallend dunkel und tief. Im Museum zu Neapel sieht man eine Auferstehung Christi vom Jahre 1535, sorgfältig ausgeführt und innig empfunden, besonders schön die auf dem Grabe sitzenden Engel, Christus aber zu schwer und hart, das Kolorit auffallend kühl und dunkel, die Composition ohne Feierlichkeit.

Kündigt sich in diesen Werken unverkennbar das Nachlassen der künstlerischen Kraft an, so lässt sich ein solches für die letzten Jahre des Meisters überhaupt nicht ableugnen. Als er 1537 den Auftrag erhielt, die Rathhauskapelle am Markt zu Siena mit einem Freskobild zu schmücken, welches die Stadtheiligen unter dem Schutz der Madonna darstellt und jetzt völlig ruinirt ist, liess der leichtsinnige Künstler sich durch einen Ruf des Fürsten von Piombino an dessen Hof verlocken, wo er glänzend aufgenommen und mit Aufträgen erfreut wurde. Besonders glücklich war er durch das Geschenk einer Anzahl verschiedener Thiere von der Insel Elba, die ihm vielen Spass machten. Vergeblich mahnte der Rath von Siena wiederholt wegen des unvollendeten Bildes;

erst nach langem Zögern kehrte der Künstler zurück, gegen den gerechten Zorn seiner Obrigkeit durch ein huldvolles Schreiben des Fürsten geschützt. Dies rücksichtslose Verfahren entfremdete ihm die Herzen seiner Mitbürger und das leichtsinnig fertig gemalte Bild vermochte diese Stimmung nicht zu bessern. Im Jahre 1540 finden wir ihn in Volterra, bald darauf in Pisa, wo er Einiges für den Dom malte; die Kreuzabnahme und das Opfer Abrahams, besonders letzteres beachtenswerth, stammen aus dieser Zeit. Ebenso eine Madonna, die aus S. Maria della Spina in die Sammlung der Akademie daselbst gekommen ist. Nachdem er sodann noch im Kloster S. Ponziano bei Lucca thätig gewesen war, kehrte er 1543 nach Siena zurück, wo er bis zu seinem Tode 1549 ein unrühmliches Alter verlebte.

Seine Kunst war vor ihm gestorben. Es fehlte dem hochbegabten Meister an jener sittlichen Strenge gegen sich selbst, die allein das Höchste zu schaffen vermag. Sein seltner Schönheitssinn, der gepaart mit einer gesteigerten nervösen Erregbarkeit oft so Köstliches hervorbrachte, war zu weich, hatte zu wenig männliches Mark, um ihn auf die Dauer vor Verflachung und Veräusserlichung zu schützen. Seinem Geiste mangelte die strenge florentinische Zucht, um in dem üppigen Zeitalter der Renaissance die nöthige Widerstands- und Spannkraft zu erlangen. Einer der glänzendsten Vertreter jener goldenen Zeit, bringt er die berauschende Jugendlust ihrer genussfrohen Tage zu strahlender Verherrlichung, aber er verräth auch ihre Schwächen, ihre sittliche Haltlosigkeit. Daher fehlt den meisten seiner Werke, so entzückend sie im Einzelnen sind, der Stempel klassischer Vollendung.

Das Beispiel einer so genialen und verführerischen Kunst wurde für die ganze sienesische Malerei bestimmend. Keiner von den dortigen Künstlern vermochte sich ihm zu entziehen, jeder suchte sich von seinem Stil so viel er vermochte anzueignen. So nicht bloss, wie wir schon sahen, Pacchia, sondern namentlich auch der beträchtlich jüngere *Domenico Beccafumi*, genannt il Meccherino. Er wurde als Sohn eines Bauern 1486 geboren und von einem angesehenen Manne, Lorenzo Beccafumi, dessen Namen er annahm, erzogen. Bei einem unbedeutenden Maler Namens Capanna erhielt er die erste Anleitung in der Kunst. Am meisten wirkte in dieser früheren Epoche das Beispiel Perugino's auf ihn ein. Dann aber begab er sich nach Rom und studirte eifrig nach der Antike, sowie nach Rafael und Michelangelo. Nach Siena zurückgekehrt, trat er mit Sodoma in die Schranken, nicht ohne von diesem in Weichheit des Kolorits und Schmelz der Behandlung Manches

zu lernen. Er begann um 1512 mit einigen Façadenmalereien, bei welchen er sich im Gebiet der klassischen Mythologie bewandert zeigte. Eine Zeitlang hielt er sich dann mit Sodoma und Pacchia wetteifernd auf einer achtungswerthen Höhe. Aus dieser Epoche stammt ein treffliches Bild in der Akademie, welches die Madonna auf Wolken schwebend und von mehreren Heiligen verehrt darstellt. Seine edelste Schöpfung sind aber die im Wetteifer mit Sodoma ausgeführten Arbeiten im oberen Oratorium von S. Bernardino. Er malte hier die Vermählung und den Tod der Madonna, edel empfunden, namentlich auf dem letzteren Fresko die heilige Jungfrau von ergreifender Innigkeit; und doch kündigt sich schon ein Zug conventioneller Allgemeinheit der Formen an und auch die Farbe hat etwas Schillerndes, Unruhiges. Recht schön dagegen ist das Altarbild der thronenden Madonna mit Heiligen.

In der späteren Zeit verfällt der Künstler unaufhaltsam dem Manierismus der römischen Schule und gesellt sich zu den Nachahmern Michelangelo's. So bei dem Christus in der Vorhölle, ehemals in S. Francesco, jetzt in der Akademie, wo das Zurschaustellen virtuosenhaft aufgefasster schöner Acte in den nackten Figuren der Patriarchen unerfreulich wirkt, und auch die Farbe etwas Verblasenes hat. Dasselbe gilt von den Fresken der Sala del Consistorio im Pal. Pubblico, von 1529 bis 1535 gemalt. Es sind Gestalten und Scenen aus der römischen und griechischen Geschichte, unleugbar von grosser Gewandtheit und gediegener Durchführung, aber ebenfalls in dem conventionellen Stile der römischen Schule behandelt, und dabei recht flau im Ausdruck und der Farbenwirkung. Endlich war Beccafumi auch für die musivische Marmordekoration des Fussbodens im Dom beschäftigt, wo er seit 1517 unter der Kuppel und im Chor biblische Geschichten ausführen liess, für welche er eine neue technische Behandlung erfand. Anstatt der buntfarbigen Arbeit der früheren Zeit liess er jene einfachere, stilvolle, an das Sgraffito erinnernde Dekoration eintreten, welche aus weissen, grauen und schwarzen Marmorstücken besteht. Die Kartons zu diesen Werken sieht man in der Akademie. Nachdem Pacchia gestorben war und Sodoma sich durch seinen Leichtsinn unmöglich gemacht hatte, blieb Beccafumi bis an seinen Tod 1551 der angesehenste Maler in Siena. Doch verfiel er in der letzten Zeit seines Lebens der seelenlosen Schablone der römischen Schule. Ein Rundbild der Madonna mit dem Kinde im Museum zu Berlin ist unerfreulich manierirt in Zeichnung und Ausdruck und verblasen in der Farbe.

Eine ähnliche Darstellung der heiligen Familie besitzt unter Nr. 189 die Galerie der Uffizien.

Unter ähnlich wechselnden Einflüssen entwickelte sich *Baldassare Peruzzi,* einer der edelsten und grössten Baumeister dieser Epoche, als Maler allerdings von minder hervorragender Bedeutung, wenngleich einem Beccafumi überlegen. Als Sohn eines Webers 1481 in Siena geboren, bildete sich sein vielseitiges Talent so früh aus, dass er schon mit zwanzig Jahren in der Taufkapelle des Domes selbständig beschäftigt wurde. Während er sich zu einem der bedeutendsten Architekten und Dekoratoren der Zeit entwickelte, schloss er sich in der Malerei am meisten dem Sodoma an, der mit seiner frischen Kunst Siena damals in Aufregung versetzte. Bald darauf begann Pinturicchio seine glänzenden Arbeiten in der Libreria, die nicht verfehlen konnten einen tiefen Eindruck auf Peruzzi zu machen. So mischten sich in seiner malerischen Entwicklung Einflüsse der lombardischen und umbrischen Schule, die er bald auf einem grösseren Schauplatze zur Geltung zu bringen suchte.

Um 1504 begab sich der dreiundzwanzigjährige Künstler nach Rom, wo er vielleicht damals schon an seinem Landsmann Agostino Chigi einen Stützpunkt fand. Bald scheint er sich Bahn gebrochen zu haben, denn nach Vasari's Zeugniss schmückte er die Chorapsis von S. Onofrio mit einem Cyclus von Fresken, die allerdings stark durch Uebermalung gelitten haben. Auf Goldgrund sieht man hier die Krönung der Madonna, sodann die von einem knieenden Stifter verehrte thronende Jungfrau zwischen vier Heiligen, endlich in kleineren Bildern die Anbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten und den Kindermord. Es sind durchweg, so weit man noch darüber urtheilen kann, anziehende Arbeiten, die am meisten an Pinturicchio erinnern, aber auch einzelne durch Sodoma vermittelte lionardeske Züge verrathen. Der segnende Gottvater in der ersten Kapelle rechts ist ebenfalls eine jetzt allerdings völlig übermalte Arbeit Peruzzi's. Sodann hatte er die Entwürfe für die Mosaiken der Unterkirche von Sta. Croce in Gerusalemme auszuführen. Hier sind auf Goldgrund in reich verzierten Rahmen in der Mitte Gottvater, in den vier Kappen des Kreuzgewölbes die Evangelisten und in kleineren Feldern Scenen aus der Legende des h. Kreuzes dargestellt. Der Künstler hat hier in geistvoller Weise den strengen Stil altchristlicher Mosaiken aufgenommen und weitergebildet, und ein Werk von edler Gliederung und prächtiger Gesammtwirkung geschaffen. Voll Geist und Schönheit sind auch die Dekorationen

des Gewölbes in der Stanza d'Eliodoro des Vatikans, welche Crowe und Cavalcaselle gewiss mit Recht auf Peruzzi zurückführen. In diesen theils grau in grau, theils bronzefarbig gemalten Bildern zeigt sich wieder der Meister architektonischer und perspektivischer Kunst.

Das Talent Peruzzi's machte damals schon in dem reichen römischen Kunstleben sich so entschieden geltend, dass Agostino Chigi ihm den Auftrag gab, in Trastevere ihm eine Villa zu bauen. Es entstand etwa bis 1510 die Villa Farnesina, in Adel und einfacher Schönheit der Verhältnisse das Juwel unter den Villen der höchsten Blüthezeit. Mit Recht sagt Vasari von diesem entzückenden Werke, es scheine nicht gemauert, sondern gewachsen („non murato, ma nato"). Die köstlichen Bilder, mit welchen Rafael und Sodoma dies Werk geschmückt, haben wir schon kennen gelernt (S. 324 ff. u. 402 ff.). Aber auch Peruzzi sollte sich hier selbständig als Maler bewähren. Im Saale der Galatea führte er am Spiegelgewölbe eine reizende Dekoration aus, für welche er die Gegenstände aus der antiken Mythe entlehnte. Die Anordnung des Ganzen ist in strengerem architektonischem Sinne durchgeführt als diejenige in der Halle mit Amor und Psyche, so dass schon dadurch eine reizende Abwechslung hervorgebracht wird. Der Farbeneindruck ist ausserordentlich schön, warm und kräftig. Die Einfassungen der Felder sind in meisterlicher Nachahmung plastischer Gliederung mit reichen antiken Ornamenten geschmückt. Die Bilder in den Gewölbzwickeln sind auf gedämpftem blauem Grund in sechseckigen Medaillons ausgeführt, indem die Reste der Flächen grau gemalte Genien und Meerthiere auf schwarzem Grund enthalten. Die Bilder in den Gewölbkappen zeigen sich auf goldgelbem imitirtem Mosaikgrund. In den Schildbogen endlich sieht man auf hellblauem Grund jene Darstellungen, zu welchen auch Sebastian del Piombo herangezogen wurde. Die beiden grossen Deckenfelder enthalten des Perseus Kampf mit der Medusa und die Gestalt der Dämmerung, die auf einem mit Kühen bespannten Wagen eilends dahinfährt. In diesen Bildern zeigt sich Peruzzi bei etwas herber Charakteristik der Form und scharfem Ausdruck lebhafter Bewegung als Meister der Perspektive und des klassischen Anschauungskreises, vor Allem aber als ein Künstler, der mit dem feinsten architektonischen Gefühl ein Ganzes räumlich gliedert und malerisch durchbildet. Dazu kommen die schönen Pilaster mit grauen und goldenen Arabesken auf blauem Grund, welche die Wandfelder abtheilen. Ausserdem malte er in einem andern Zimmer des Erdgeschosses einen trefflichen Fries, der ebenfalls mit Darstellungen antiker Mythen in lebendiger

Nachahmung von Reliefs geschmückt ist. Endlich dekorirte er im oberen Stockwerk den Eingangssaal, wo er in geistvoller Weise die Wände durch doppelte Säulenstellungen theilte, zwischen welchen er täuschend gemalte architektonische Prospekte und landschaftliche Veduten anbrachte: wahrscheinlich das früheste Beispiel solcher auf Illusion berechneten scheinbaren Erweiterung des Raumes, von welcher die folgende Zeit einen oft gar zu ausgiebigen Gebrauch machte. Auch der Fries mit Scenen aus der antiken Göttersage, und selbst der schmiedende Vulkan über dem Kamin, den man wohl Giulio Romano hat zutheilen wollen, sind von seiner Hand. Das Ganze ist ein Werk, in welchem eine selbständige Auffassung des klassischen Alterthums im Sinne der vollendeten Renaissance sich mit poetischer Wirkung ausspricht.

Um dieselbe Zeit liess die römische Stadtbehörde durch Peruzzi einen Saal im Conservatorenpalaste mit grossen Fresken aus der altrömischen Geschichte schmücken. Er stellte den entscheidenden Seesieg bei den ägadischen Inseln, den Triumphzug des Lutatius Catulus und das Friedensbündniss zwischen Römern und Karthagern dar; auf einem vierten Wandbilde Hannibal vor Rom, dessen Mauern dem Sieger Widerstand leisten. Leider sind diese merkwürdigen Beispiele profaner Geschichtsmalerei später in roher Weise überarbeitet worden; aber trotzdem erkennt man noch in der Mischung antiker und phantastischer Gestalten den Einfluss Pinturicchio's, zugleich aber auch eifrige Studien der römischen Denkmäler. Diese Arbeiten, früher dem Sodoma zugeschrieben, hat die Forschung neuerdings mit Recht dem Peruzzi zurückgegeben.

Von den zahlreichen andern Arbeiten des Meisters, die zum Theil nicht mehr vorhanden sind, heben wir die malerische Dekoration der Cappella Ponzetti in S. M. della Pace vom Jahre 1517 hervor. Am Gewölbe malte er in schöner Gliederung drei Reihen von biblischen Scenen, mit der Erschaffung der ersten Menschen beginnend und mit Christi Geburt schliessend. In der Nische darunter die thronende Madonna, von der h. Katharina und Brigitta begleitet, von denen die letztere den knieenden Stifter, Ferrante Ponzetti, empfiehlt. Hier ist durchweg Peruzzi auf der Höhe seines Schaffens und erreicht in der Würde der Gestalten, namentlich der huldreich schönen Madonna und der königlich edlen Katharina einen malerischen Stil, der die Mitte hält zwischen dem klassischen Adel Rafael's und der romantischen Weichheit Sodoma's. Der Farbenton spielt in's Silbergraue, während die Carnation einen Stich in's Röthliche hat.

In derselben Kirche sieht man sodann an der mittleren Kapelle rechts im Kuppelraum ein nicht minder bedeutendes Fresko der Darstellung Mariä im Tempel. Das Bild, welches durch Uebermalung stark gelitten hat, ist überaus bezeichnend für die damalige Entwicklung der Renaissance. (Fig. 98.) Denn der Vorgang selbst ist zur Nebensache gemacht und ganz in den Hintergrund verlegt, wo man die kleine Maria die steilen Tempelstufen mit dem Ausdruck kindlicher

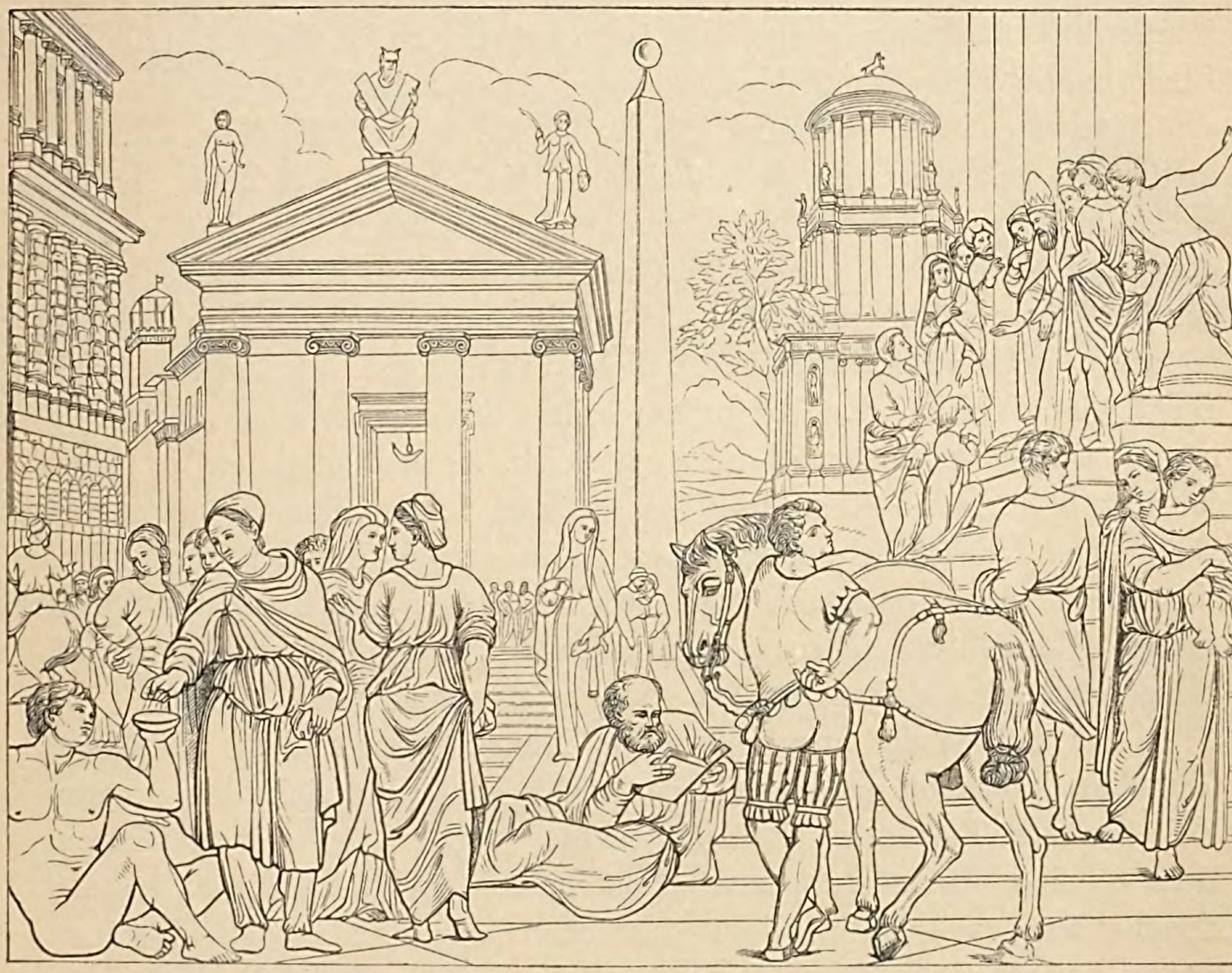


Fig. 98. Darstellung Mariä im Tempel, von Peruzzi. S. Maria della Pace.

Frömmigkeit hinaneilen sieht, dem Hohenpriester entgegen, welcher mit einer Schaar von Zuschauern in der Säulenhalle erscheint. Dagegen füllt den Vordergrund ein reiches Gewühl müssiger Nebenfiguren, die freilich jede für sich und in der Gruppenbildung voll Leben und Schönheit sind. Es fehlt sogar nicht an einem jungen Reiter, der vom Pferde gestiegen ist, sich und sein Thier in trefflicher Verkürzung von der Rückseite zeigend: eine Figur, die an die Landsknechte Signorelli's und Sodoma's erinnert. Daneben kauert ein bärtiger Alter ganz

in ein Buch vertieft am Boden, eine Gestalt, die an die Philosophen aus der Schule von Athen gemahnt. Aehnliches darf man von dem rechts die Stufen hinaufschreitenden Jüngling sagen, neben welchem die mit ihrem Kind auf dem Arm herabsteigende Mutter ebenfalls von rafaelischer Schönheit ist. Auf der andern Seite fällt der am Boden liegende nackte Bettler auf, der von einem orientalisch gekleideten Mann ein Almosen empfängt. Neben diesem sieht man wieder rechts eine Gruppe von Frauen, von denen die jugendliche in reichen Gewändern dem Beschauer den Rücken zukehrt. Links dagegen fällt der Blick in die Tiefe des Bildes, wo eine Anzahl andrer Gestalten, darunter wieder ein Orientale zu Pferde sichtbar wird. Alle diese Figuren, in deren ausdrucksvoller Schönheit sich das Studium Rafael's verräth, haben mit dem Vorgang nicht einmal als Zuschauer zu schaffen, sondern sind lediglich um ihrer selbst willen vorhanden. Es ist das Durchbrechen einer völlig neutralen Schönheit, unter welcher die Gesetze historischer Composition sich gänzlich verflüchtigen. Endlich verfehlt der Künstler nicht, den Reichthum seiner architektonischen Erfindung in den mannichfaltigsten Formen zur Schau zu stellen, indem er einen thurmartig etwa im Charakter des antiken Septizoniums componirten Bau, einen Obelisk, einen ionischen Tempel nach Art der Maria Egiziaca und einen Palastbau, an welchem sogar schon Rustikasäulen spuken, hinzufügt. Peruzzi hat offenbar in diesem merkwürdigen Bilde nach allen Seiten des Guten zu viel gethan.

Die Grösse des ausgezeichneten Mannes beruht nicht auf seinen Gemälden, obwohl er auch hierin nicht unwürdig sich den grossen Meistern der Zeit anzuschliessen suchte, sondern in seinen Bauten. Dass er einer der edelsten und bedeutendsten Architekten jener grossen Epoche war, zeigt seine Farnesina und nicht minder der in seinen letzten Lebensjahren ausgeführte herrliche Pal. Massimi. Nach Rafael's Tode wurde er mit dem grössten Monumentalbau der Renaissance betraut, indem der Papst ihn zum obersten Werkmeister von S. Peter ernannte. Als 1527 das Verhängniss über Rom hereinbrach, fiel er der spanischen Soldateska in die Hände und wurde schwer geplagt, da man ihn wegen seines feinen, vornehmen Wesens für einen hochstehenden Prälaten hielt und ihm ein hohes Lösegeld abforderte. Als er endlich frei gelassen wurde, erlitt er auf der Heimreise durch zuchtlose Banden eine abermalige Plünderung, so dass er kaum nothdürftig bekleidet in Siena eintraf. Seine Landsleute empfingen ihren berühmten Mitbürger mit hoher Auszeichnung, setzten ihm sofort einen hohen

Gehalt aus und übertrugen ihm ansehnliche Werke, namentlich einen Festungsbau der Stadt. Später nach Rom zurückberufen, trat er wieder als Baumeister an S. Peter ein und schuf als letztes bedeutendes Werk seines Lebens den Pal. Massimi. Aber der bescheidene, ja schüchterne Sinn des grossen Mannes liess ihn nicht zum Genuss des Lebens kommen; in drückenden Verhältnissen, durch Sorgen um seine Familie aufgerieben, siechte er hin. Papst Paul III. suchte ihn durch ein ansehnliches Geschenk aufzurichten; aber es war zu spät; er starb am 6. Januar 1537 und erhielt im Pantheon neben Rafael seine Ruhestätte.

Von Tafelbildern des Künstlers ist wenig Sicheres zu melden; eine Caritas im Museum zu Berlin, welche den weichen sienesischen Charakter anziehend zur Geltung bringt, wird in seine mittlere, durch Sodoma bedingte Epoche zu setzen sein; eine Venus im Bade, in der Galerie Borghese zu Rom, dort dem Giulio Romano zugeschrieben, ist ein formenstrenges Werk seiner römischen Zeit, unter dem Einfluss Rafael's entstanden.

Zehntes Kapitel.

Correggio.

Mitten in dem reichen künstlerischen Leben Italiens begegnet uns die Gestalt eines Meisters, der im Gegensatze zu den allgemein herrschenden Anschauungen der Zeit den entschiedensten Bruch mit der Tradition vollzieht, die Malerei von ihrer kirchlichen, architektonischen und plastischen Gebundenheit löst und sie zur vollen Freiheit führt. Und es ist gewiss bezeichnend, dass diese kühnste aller Neuerungen nicht von einem der grossen Mittelpunkte der Kunst getragen wird, sondern von einem unscheinbaren, weltabgeschiedenen Orte ausgeht, der vorher keine irgend nennenswerthe Blüthe gesehen hatte. Das kleine Correggio, ein unbedeutendes Städtchen bei Reggio, ist der Geburtsort des genialen Künstlers, der von ihm den Beinamen erhalten hat. *Antonio Allegri**), wie sein eigentlicher Name heisst, wurde dort, wie es scheint, im Jahre 1494 als Sohn eines nicht unvermöglichen Kaufmanns Pellegrino Allegri und der Bernardina Piazzola geboren. Wir wissen von der Kindheit des grossen Meisters nichts Zuverlässiges; ebensowenig erfahren wir von seinen künstlerischen Anfängen und seiner ferneren Ausbildung. Wie ein Meteor tritt die wundergleiche Erscheinung des erstaunlich frühreifen Correggio in die Welt und verschwindet daraus nach einem kurzen, aber an glänzenden Schöpfungen reichen Leben. Das tiefe Dunkel, welches das Dasein dieses grössten Meisters des Lichtes umhüllt, gab schon früh der Phantasie Anlass, dasselbe mit Sagen zu schmücken. Um ein poetisches Interesse romantischer Art für ihn zu erwecken, wurden besonders mancherlei Märchen über seine angebliche Armuth in die Welt gesetzt. Das bekannteste von diesen, welches in Oehlenschläger's Drama übergegangen ist, erzählt von der unwürdigen Art, wie ihm einst sein Künstlersold in einem Sack mit Kupfermünzen ausbezahlt worden sei, den der unglückliche Mann an einem glühend heissen Tage nach Hause geschleppt habe. Ein Fieber sei die Folge gewesen, das

*) *Pungileoni*, memorie istoriche di A. Allegri. Parma 1817 ff. — *Julius Meyer*, Correggio. Leipzig 1871.

den frühen Tod des Meisters herbeigeführt habe. Ein anderes Mal lässt man ihn ein Wirthshausschild malen, um damit in seiner Armuth die Zeche zu bezahlen.

Das ganze Gewebe dieser armseligen Legenden zerfällt in Nichts durch die urkundliche Feststellung, dass Correggio's Vater fortwährend in guten Vermögens-Verhältnissen gelebt, und dass der früh zu Ansehen, zu lohnenden Aufträgen und zu einer wohlhabenden Frau gekommene Künstler ebenfalls in günstiger äusserer Lage sich befunden hat. Wichtiger wäre es für uns, wenn zu diesen urkundlichen Aufklärungen über seine Vermögenslage einige Nachrichten über seinen künstlerischen Entwicklungsgang sich gesellten. Aber nichts Zuverlässiges ist uns in dieser Hinsicht überliefert, ausser der Angabe, dass er bei einem Oheim Lorenzo, von dem wir übrigens keine Werke kennen, den ersten Unterricht in der Kunst erhalten, dann aber wohl zeitig in dem benachbarten Modena bei Francesco Bianchi seine Studien fortgesetzt habe. Dieser Künstler ist uns durch ein Bild in der Galerie zu Modena (I, 454) sowie durch eine thronende Madonna im Louvre als ein Nachfolger Francia's bekannt, der nicht gerade bedeutend, aber doch anmuthig und besonders durch feinen, klaren Farbenton sich dem liebenswürdigen Bologneser Meister verwandt zeigt. So mag also auf den jugendlichen Correggio, der beim Tode seines Meisters 1510 sechzehnjährig war, die weiche Empfindsamkeit und zugleich der milde harmonische Farbensinn jener Schule übergegangen sein. Was im Uebrigen seine allgemeine Bildung betrifft, so hat der in guten bürgerlichen Verhältnissen lebende Vater ohne Zweifel ihm diejenige Erziehung geben lassen, die damals in solchen Kreisen selbstverständlich war; auch fehlte es an dem kleinen Hofe seines Geburtsortes ebensowenig wie in Modena und Parma an Männern von höherer Bildung und Gelehrsamkeit, durch deren Umgang dem Künstler Anschauungen der klassischen Welt zu Theil werden konnten. Gleichwohl fehlt es uns an allen genaueren Ueberlieferungen, und ebenso haben wir keine Nachrichten von seinen weiteren künstlerischen Studien. Wir wissen nur, dass er im Jahr 1511 sich wieder in seiner Vaterstadt befand, wohin er wahrscheinlich nach dem Tode seines Meisters zurückgekehrt war. Da aber in demselben Jahre die Pest in Correggio ausbrach, welche viele Einwohner, sowie den Gebieter des Landes zur Auswanderung nach Mantua bewog, so scheint auch der junge Künstler sich dort hingewendet zu haben. Wahrscheinlich aber bedurfte es nicht einmal einer solchen Veranlassung, um ihn nach einem Orte zu führen, der

damals eine hervorragende Stellung im Kunstleben Oberitaliens einnahm und durch die Schöpfungen und die Schüler des kurz vorher gestorbenen Mantegna weithin berühmt war. Dass Correggio in der That die Werke jenes grossen Meisters studirt hat, dass besonders die Schöpfungen desselben im Kastell zu Mantua mit ihren kühnen Verkürzungen und der meisterhaften Behandlung der Perspektive ihm bekannt gewesen sind, ergiebt sich unwiderleglich aus den Werken Correggio's. Aber noch ein anderer bedeutender Meister Oberitaliens hat nachhaltigen Einfluss auf den jungen Künstler gewonnen: sowohl im Ausdruck der Gestalten wie im Schmelz malerischer Behandlung und der Durchbildung des Helldunkels verdankt er die erste Anregung keinem Andern als Lionardo. Die Wanderjahre gehörten nach dem Abschluss der Lehrzeit schon damals so sehr zur Ausbildung eines Künstlers, dass man einen Besuch Mailands von Seiten des jungen Correggio wenigstens nicht als unwahrscheinlich bezeichnen darf. Vor allem aber erfuhr er den stärksten bestimmenden Einfluss durch die Ferraresen, namentlich Lorenzo Costa*). Dies erkennt man schon an einer Madonna mit Magdalena und Lucia in der Brera, die den Namen des Künstlers „Antonius Laetus faciebat" trägt. Mit „Laetus" hat man nach der Sitte jener Zeit den Namen „Allegri" in's Lateinische übertragen. Das Bild ist unverkennbar in der Farbe ferraresisch, der Kopf der Madonna hat eine an Lionardo anklingende Form. Ist die Originalität des interessanten Werkes nicht unverdächtig, so darf es doch wohl als eine alte Kopie nach einem verloren gegangenen frühern Werke Correggio's angesehen werden. Ebenso befindet sich in der Ambrosiana eine h. Familie unter der Bezeichnung „Schule von Parma", welche ein so gewiegter Kenner wie Frizzoni mit Recht als Jugendarbeit des Künstlers betrachtet. Ein anderer trefflicher Forscher weist auf die kleine dem Tizian zugeschriebene Madonna in den Uffizien Nr. 1002 hin, welche neben ferraresischem Gepräge unleugbar den Einfluss venezianischer Farbengebung verräth und sich ebenfalls mit Wahrscheinlichkeit als frühe Arbeit Correggio's bezeichnen lässt.

In der That treten in diesen Werken, wenngleich noch unentwickelt und befangen, die Elemente seines Jugendstiles hervor, welche sodann in der ersten sicheren Schöpfung seiner Hand uns in noch ausgeprägterer Weise wieder begegnen. Dies ist die grosse, jetzt in

*) Feine kritische Bemerkungen über Correggio's Stilentwicklung gab „Lermolieff" in Lützow's Zeitschrift a. a. O.

der Galerie zu Dresden befindliche Altartafel der Madonna mit dem h. Franziskus, welche der zwanzigjährige Künstler für die Franziskanerkirche in Correggio ausgeführt hat. Der Contrakt, bei welchem für den noch minderjährigen Künstler der Vater eintritt, datirt vom 30. Au-



Fig. 99. Madonna mit dem h. Franziskus, von Correggio. Dresden.

gust 1514 und bestimmt die für die damalige Zeit ansehnliche Summe von 100 Dukaten. Im April des folgenden Jahres war das Bild vollendet. Correggio zeigt sich in diesem bedeutenden Werke auf einer Höhe selbständiger Meisterschaft, die schwerlich ein anderer Künstler, selbst Rafael nicht, in so früher Jugend erreicht hat. Die Anordnung (Fig. 99) hält in ihren Grundzügen den feierlichen architektonischen

Aufbau fest, welcher für solche Aufgaben herkömmlich war; aber Correggio verbindet damit doch eine lebensvolle Freiheit der Bewegung, in welcher sich seine spätere Entwickelung bereits ankündigt. Die Madonna sitzt in einer luftigen ionischen Säulenhalle auf reichem Renaissancethron. Während sie das lebhaft bewegte Kind auf dem Schoosse hält, neigt sie sich huldvoll mit vorgestreckter Rechten gegen Franziskus, der mit dem Ausdruck inniger Ergebenheit, ja zarter Liebesbetheuerung zur Rechten am Throne niederkniet. Ihm gegenüber auf der andern Seite steht in ausschreitender Bewegung Johannes d. T., der sich lebhaft gegen den Beschauer wendet, und mit der Hand auf das Christuskind hinweist. Neben ihm, etwas zurück, sieht man die hold jungfräuliche Katharina, mit sehnsuchtsvollem Aufblick des schönen Kopfes; neben Franziskus den h. Antonius von Padua in der Mönchskutte, mit dem Blick auf den Beschauer gewendet. In der lebensvollen rhythmischen Bewegtheit sämmtlicher Gestalten löst sich die architektonische Gebundenheit der Anordnung zu edler Freiheit auf. Die Madonna erinnert im Typus des Kopfes gleich dem Kinde an die Gestalten Costa's, die Heiligen aber mit dem schwärmerischen Aufblick oder dem stillen Versunkensein gemahnen an Francia, und in der lebhaft erregten Geberde des Täufers kündigt sich schon die spätere Richtung Correggio's an. Nicht minder bezeichnend ist die freie Lebendigkeit, mit welcher auch die schwebenden Engel das symmetrische Gesetz umspielen. Endlich sind die beiden Engelknaben, welche den Thron stützen und ein Medaillon mit der Darstellung des Moses auf Sinai halten, in ihrer naiven Anmuth ächte Geisteskinder Correggio's. An der Stufe des Thrones hat der Künstler in Reliefs die Schöpfung Adams, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese als Ausgangspunkt für das Erlösungswerk Christi dargestellt. Das ganze Werk verräth in der Sorgfalt der Durchbildung, der Bestimmtheit der Zeichnung, den Verkürzungen und dem noch etwas scharfen Stil der Gewänder den Einfluss Mantegna's, während der tiefe Farbenton, die Anwendung des Helldunkels und die kraftvolle, doch feine Verschmelzung des Kolorits an die Ferraresen und Lionardo erinnert. Man sieht mit frühreifer Selbständigkeit eine geniale Künstlernatur die verschiedenen Einflüsse ihrer Umgebung mit tiefem Verständniss in sich aufnehmen, um daraus einen neuen Stil, eine ihrem innersten Wesen zusagende Ausdrucksweise zu bilden.

Diesen Entwickelungsprozess können wir nun in den folgenden Arbeiten des Künstlers in stetigem Fortschritt beobachten. So zu-

nächst in dem grossen Bilde mit den H. Petrus, Margaretha, Antonius und Magdalena bei Lord Ashburton in London, welches in Auffassung der Gestalten, in Zeichnung, Bewegung und Charakteristik, vor allem in dem ebenfalls noch tiefen, an Francia erinnernden Ton der Färbung dem Dresdener Bilde so nahe steht, dass es ungefähr derselben Zeit zugewiesen, vielleicht sogar noch etwas früher gesetzt werden muss. Eine etwas freiere Stufe erkennen wir sodann in dem kleinen Bilde mit der Darstellung der h. Familie in der Ruhe auf der Flucht nach Egypten, das wahrscheinlich im folgenden Jahre entstanden ist und sich jetzt in der Tribuna der Uffizien befindet. Maria sitzt unter einem Palmbaume und hält das auf ihrem Schoosse stehende Kind, welches das Händchen nach den vom h. Joseph gepflückten Datteln ausstreckt. Da auch dieses Bild für die Franziskanerkirche gemalt war, so ist der h. Franziskus vor dem Christuskinde knieend dargestellt. Die Composition in ihrer freiern Anordnung entsprach dem Geiste des Künstlers, der daraus eine anmuthige Familienidylle in lieblicher Landschaft gestaltete. Das Bild zeigt eine gewisse Schwere der Gestalten und eine ungewöhnliche Kraft der Schattentöne, die noch an die Frühepoche des Künstlers erinnert. Von einem andern um dieselbe Zeit entstandenen Altarwerke, einem schwebenden Christus in der Glorie, mit Johannes dem Täufer und Bartholomäus auf den Flügeln des Altares, ist keine sichere Spur nachzuweisen, da der in der Galerie des Vatikan als Correggio bezeichnete Christus zu schwach für diesen ist. Auch die Altartafel der h. Martha, welche 1517 entstand, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen.

Mit voller Bestimmtheit dagegen können wir die schöne im Louvre befindliche Tafel mit der Verlobung der h. Katharina als ein um 1517 gemaltes Werk Correggio's bezeichnen. Hier tritt sein eigenthümlicher Stil schon in reifer Ausbildung uns entgegen. (Fig. 100.) Die Madonna ist in einer schönen Landschaft seitwärts sitzend dargestellt, auf ihrem Schoosse das Kind haltend, welches besonders in der hohen lockigen Stirn und dem kurzen Kinn den ausgeprägten Kindertypus Correggio's zeigt. In holdem Spiel ergreift der Kleine die Rechte der ihm gegenüber befindlichen Katharina, um ihr den Verlobungsring anzustecken, wobei die Mutter liebevoll nachhilft. In den Köpfen beider Frauen, die mit stillem Ernst in die Handlung versenkt sind, waltet eine fast grossartige Anmuth, die noch nichts von der niedlichen Zierlichkeit seiner späteren Frauenköpfe kennt. Der h. Sebastian schliesst als theilnehmender Zuschauer die Gruppe anmuthig

ab. Im Mittelgrunde der Hügellandschaft ist unter schattigen Bäumen der Martertod des Heiligen dargestellt. Das Bild ist völlig frei nach malerischen Gesetzen componirt und zeigt zugleich, wie frühe schon bei Correggio das rein menschliche Interesse an die Stelle des religiösen tritt. Die Farbenstimmung ist von einer tiefleuchtenden Gluth, die besonders durch den schimmernden Goldton des Fleisches den höchsten Glanz empfängt. Ohne Frage muss das Bild als eine der köstlichsten

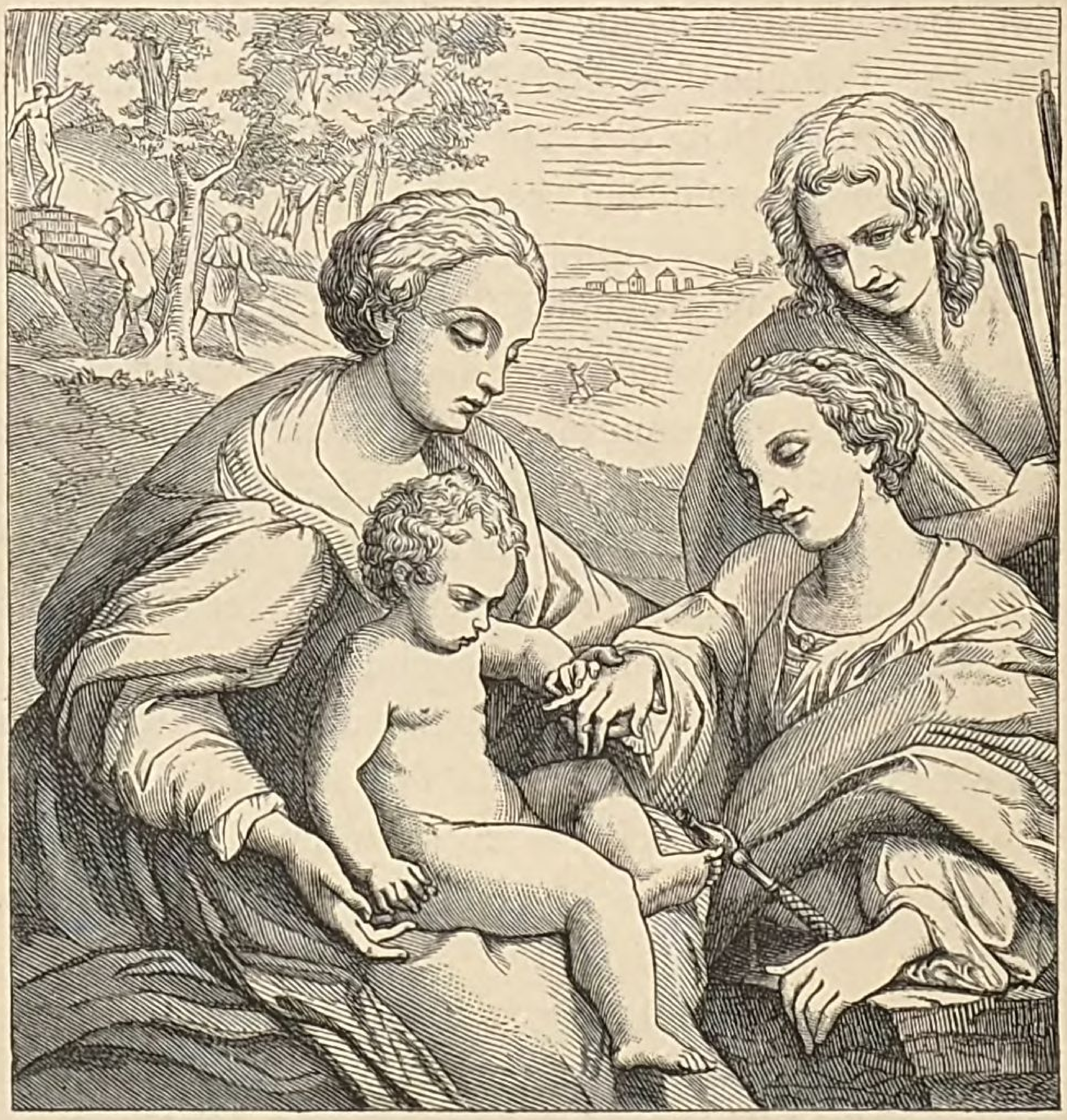


Fig. 100. Verlobung der h. Katharina, von Correggio. Louvre.

Schöpfungen des Künstlers bezeichnet werden. Denselben Gegenstand behandelte er noch einmal in einem kleineren Bilde des Museums zu Neapel. Es ist in der Composition etwas abweichend, namentlich fehlt der h. Sebastian, aber nicht minder naiv und frisch empfunden, voll lebendigen Ausdrucks, in der Carnation von thauigem Schmelz und nicht so glühend wie das Pariser Bild.

Bis in den Anfang des Jahres 1518 können wir Correggio in seiner Heimath nachweisen. Ohne Frage hatte er trotz seiner grossen Jugend durch die rasche Aufeinanderfolge so bedeutender Arbeiten

sich zu solchem Ansehen aufgeschwungen, dass sein Ruf über die Grenzen seiner Heimath hinauszudringen begann. Wir erkennen dies aus der Thatsache, dass er wahrscheinlich noch in demselben Jahre nach Parma berufen wurde, um für das Nonnenkloster S. Paolo Fresken auszuführen. Parma hatte bis dahin in der Geschichte der italienischen Malerei eine sehr untergeordnete Rolle gespielt. Kein irgend namhafter Künstler war von dort hervorgegangen oder hatte daselbst gewirkt. Kein Wunder, dass man nun auf der Höhe der Renaissance, da ganz Italien in künstlerischen Werken wetteiferte, auch hier auf einen solchen Schmuck des Lebens bedacht war. Die Nonnen von S. Paolo waren ein vornehmer Convent, dem seine bedeutenden Mittel erlaubten, sich das Leben nach der Sitte jener Zeit in aller weltlichen Ueppigkeit zu gestalten. Die damalige Aebtissin Donna Giovanna, aus patrizischem Geschlecht, war übermüthig und prachtliebend und schwärmte als ächte Tochter der Renaissance für Bauten und Bilder. Nichts ist bezeichnender für den völlig verweltlichten Charakter des damaligen Klosterlebens, als die noch wohlerhaltenen fürstlichen Prunkgemächer, welche sie damals im Kloster ausführen und durch die Hand des jugendlichen Correggio mit Fresken schmücken liess. Bis herab zu den schönen Majolikatafeln des Fussbodens erkennt man die heitere Lebenslust jener Zeit. Am meisten spricht sich dieselbe allerdings in den Freskomalereien aus, welche die Räume schmücken. Sie sowohl wie die zahlreich beigegebenen Sinnsprüche athmen ausschliesslich den profanen Geist der Renaissance, schliessen jede kirchliche oder christliche Tendenz aus und beziehen sich lediglich auf die Gestalten der antiken Mythologie. Der Hauptsaal ist mit Darstellungen aus dem Leben der Diana geschmückt. Ueber dem Kamin sieht man die Göttin von der Jagd heimkehren und auf ihrem von Hirschkühen gezogenen Wagen zum Olymp emporsteigen. Die Bewegung der Gestalt ist von bezaubernder Lebendigkeit, der Ausdruck des lieblichen Kopfes voll heiterer Anmuth. An der gewölbten Decke des Gemaches sind die Zwickel und Stichkappen als üppige Weinlaube charakterisirt, in deren Oeffnungen, von Fruchtgehängen und Blumenguirlanden umrahmt, auf blauem Himmelsgrunde Gruppen von nackten Genien, zu zweien und dreien vertheilt, sichtbar werden. Sie spielen in schalkhaftem Muthwillen mit Jagdgeräth und den Hunden der Göttin oder greifen keck nach den zu ihren Häupten hängenden Früchten. Man kann kein reizenderes Spiel sehen als diese sechzehn durch Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit entzückenden

Gruppen. Dazwischen malte der Künstler grau in grau in den Bogenfeldern ebensoviele Gruppen von verschiedenen Gestalten des klassischen Mythos, darunter die Grazien, die Glücksgöttin, die Erde, Juno, Minerva, die Parzen und mehrere andere weniger bestimmbare Figuren. Alle diese Gestalten erinnern nur oberflächlich an die Antike und sind keineswegs aus einem tiefen Verständniss des klassischen Alterthums geschöpft. Aber in der unbefangenen Freude an der sinnlichen Erscheinung begegnen sie den Werken der Antike, und die Anmuth der Formen, die naive Frische der Bewegungen, der köstliche Reiz eines durch das Helldunkel zart abgetönten Kolorits verleiht diesen Werken einen Zauber, wie wenige Schöpfungen dieser Zeit ihn besitzen. Sie sind wohl das Liebenswürdigste und Naivste, das Correggio geschaffen hat, an plastischem Zug und seelenvoller Anmuth den Psychebildern Rafael's freilich nachstehend, aber an köstlichem Farbenzauber sie weit übertreffend. Correggio hat hier offenbar durchaus eigenhändig gearbeitet und zwar mit einer Sorgfalt, die in den nachträglichen Schraffirungen den Anfänger in der Freskotechnik verräth. In der ganzen Anordnung der Decke und in den trefflichen Perspektiven giebt sich der Einfluss der mantuanischen Fresken Mantegna's kund, aber in der malerischen Durchbildung, in der duftigen Weichheit des Fleisches und dem feinen Helldunkel erkennt man schon die volle Eigenthümlichkeit Correggio's.

Inzwischen gestalteten sich die Verhältnisse des rasch zu Ruhm und Ansehen gekommenen Meisters so günstig, dass er gegen Ende des Jahres 1519 sich mit der sechzehnjährigen Tochter eines angesehenen Mannes, Girolama Francesca, vermählen konnte. Im Anfang desselben Jahres war ihm ausserdem ein nicht unbeträchtliches Vermächtniss von einem Oheim mütterlicher Seite zugefallen. Wir finden ihn um diese Zeit bald in der Vaterstadt, bald in Parma, und als er wegen neuer Aufträge hierhin zurückgekehrt war, blieb seine Gattin zunächst in Correggio zurück, wo sie ihm 1521 einen Sohn, Pomponio, gebar. Als später 1524 diesem eine Schwester, Francesca Letizia, folgte, waren die Gatten bereits in Parma dauernd niedergelassen. Noch zwei Töchter gingen bis 1527 aus der Ehe hervor.

Fragen wir nach den damals entstandenen Werken des Künstlers, so tritt uns darunter eine Anzahl angeblicher Schöpfungen entgegen, die indess wenig glaubwürdig oder überhaupt nicht nachzuweisen sind. Dahin gehören mehrere Madonnen, vor allen Dingen aber die Schindung des Marsyas, welche man ehemals beim Herzog Litta zu Mailand

sah, jetzt in der Ermitage zu Petersburg: sicherlich kein Werk unseres Meisters. Zweifelhaft scheint auch ein Bild im Museum zu Madrid, Christus, der als Gärtner der Magdalena erscheint, obwohl die Composition auf ihn zurückzuführen ist. Dagegen gehört ihm sicherlich das kleine Bild der Madonna, welche das Christuskind anbetet, in der Tribuna der Uffizien. Es ist eine seiner anmuthigsten und reinsten Schöpfungen, die Madonna ganz holdselige Mutterliebe, das Kolorit von zartem Ton und duftigem Helldunkel, ein Werk, das nicht später als 1519 entstanden sein kann. Auch die Madonna im Museum zu Neapel, welche als Zingarella wegen ihres phantastischen Kopfputzes bezeichnet wird, darf in diese Epoche gesetzt werden, da sie in dem naiven Reiz der Behandlung, in dem wunderbar träumerischen Zauber des Helldunkels, in der Innigkeit des Ausdrucks und dem idyllischen Charakter der Scene dieser Entwickelungsstufe des Meisters genau entspricht. Eine andere Madonna in der Nationalgalerie zu London ist ein reizend kleines Bild von zierlicher Ausführung, voll naiver Anmuth, die Composition allerliebst, die Färbung in feinem silbergrauen Ton durchgeführt. Maria erinnert im Typus ihres Kopfes an die Madonna auf der Verlobung der Katharina im Louvre. Noch eine andere Darstellung ähnlich idyllischen Charakters muss in diese Zeit gesetzt werden: die Madonna, welche im Begriff ist ihr Kind zu stillen. Von diesem Werke sind drei wie es scheint eigenhändige Wiederholungen vorhanden, von denen die eine in der Ermitage zu Petersburg, eine zweite in der Galerie Esterhazy zu Budapest sich befindet.

Die Arbeiten von S. Paolo fanden offenbar solchen Beifall, dass die Benediktiner von S. Giovanni sich bewogen fanden, Correggio die Ausmalung der Kuppel und der Chorapsis ihrer Kirche anzuvertrauen. Nach dem vom 6. Juli 1520 datirten Kontrakt belief sich das Honorar für die ausgedehnte Arbeit auf die mässige Summe von 272 Dukaten. Die letzte Zahlung geschah am 23. Januar 1524, und die Arbeit selbst mag, wenn man mancherlei Unterbrechungen abrechnet, nicht ganz zwei Jahre in Anspruch genommen haben. Leider ist dies grosse Werk in einem traurigen Zustande von Verwahrlosung und Zerstörung. Durch den Abbruch und Wiederaufbau des Chores ging die in demselben ausgeführte Krönung der Madonna grösstentheils zu Grunde, und nur die Hauptgruppe gelang es von der Mauer abzulösen. Aber auch die Malereien der Kuppel haben so stark gelitten, indem die Verwahrlosung des Daches die Feuchtigkeit eindringen liess,

dass nur mit Mühe sich eine Anschauung des Ganzen gewinnen lässt. Correggio hatte in der Kuppel die Himmelfahrt Christi im Beisein der Apostel darzustellen. Die Art, wie er diesen Gegenstand auffasste und zur Erscheinung brachte, weicht von aller Tradition ab und giebt zum ersten Male einer auf Täuschung und höchste realistische Wirkung ausgehenden Anschauung die Herrschaft. Was früher Melozzo da Forli in kühner Weise, aber mit noch unzureichenden Mitteln versucht hatte, wird hier von einem Meister der völlig gereiften Kunst zu staunenswerther Wirkung gebracht. Der architektonische Raum verschwindet gleichsam und die Kuppel wird zum unermesslichen Himmelsraum, der von einem Meer von Licht durchfluthet ist. In diesem scheinbar unendlichen Aether ist die Himmelfahrt Christi als Vision des unten mit entzücktem Aufblick dargestellten Johannes aufgefasst. In der Mitte sieht man die Gestalt Christi mit ausgebreiteten Armen emporschweben, in einer Erregtheit des Ausdrucks und einer Kühnheit der Verkürzung, die allerdings der Würde des Vorgangs starken Abbruch thut. Ringsum am Fusse der Kuppel sind die Gestalten der Apostel, ebenfalls in lebhaften Bewegungen auf Wolken lagernd, dargestellt, zu zweien angeordnet, von lieblichen Engelknaben umspielt, die mit den Wolken aufwärts schweben und eine Fülle entzückender Schönheit über das Ganze verbreiten. Wie wenig der Künstler auf die feierliche Würde christlicher Gestalten Bedacht nahm, wie sehr ihm die rein menschliche Schönheit in stark sinnlicher Ausprägung Bedürfniss war, erkennt man schon daraus, dass er die Apostel fast unbekleidet gebildet hat. Dass Michelangelo in seinem allerdings viel später entstandenen Jüngsten Gericht ebenfalls die Gestalten, abweichend von der kirchlichen Tradition, grösstentheils nackt dargestellt, sahen wir schon. Auch ihm kam es dabei auf Schilderung der vollkommenen Schönheit menschlicher Körper an; aber er betonte dabei das plastische Element und suchte durch den Ausdruck eines mächtig entwickelten Muskelspieles die in's Heroische gesteigerte Energie zu verkörpern. Correggio dagegen kam es auf die Schilderung vollendeter malerischer Erscheinung an; deshalb bevorzugte er die nackten Gestalten, deren weiches blühendes Fleisch den Glanz des Lichtes zu trinken und leuchtend zurückzustrahlen scheint. Auf den vier grossen Bogenzwickeln, von welchen die Kuppel aufsteigt, stellte er ebenfalls in kolossalen Gestalten die auf Wolken schwebenden Evangelisten, verbunden mit den vier Kirchenvätern dar. (Fig. 101.) Auch diese Gestalten sind in kühner Verkürzung gezeichnet, doch wusste er sie im Ganzen ruhiger zu halten

und besonders die Köpfe mit ihrem eigenthümlich erregten Ausdruck zur vollen Geltung zu bringen. Doch herrscht auch hier statt feierlicher Würde liebenswürdige Weichheit und Anmuth vor. Entzückend sind wieder die Schaaren von nackten Engelknaben, welche ihr neckisches Spiel treiben, indem sie auf den Wolken reiten, sich hinter ihnen verbergen und in den mannichfaltigsten Stellungen die Hauptgestalten umgaukeln. So sehr herrscht auch hier das Streben nach Illusion vor,



Fig. 101. Aus Correggio's Kuppelfresken in S. Giovanni zu Parma.

dass die Gruppen wie auf wirklichen Wolkengebilden über den Rahmen der Architektur hinausquellen und den Raum mit ihrer leibhaften Gegenwart zu überfluthen scheinen. Wunderbar ist noch jetzt, trotz aller Verwüstungen, der Zauber des Lichtes, der diese riesigen Gestalten umspielt und das Materielle der Farben zur zartesten Wirkung verklärt. Dies ist auch das rein ideale Element, welches der ganz realistisch gedachten und auf Illusion berechneten Composition die Weihe edelster Kunst verleiht.

Mit diesem grossen Hauptbilde hängt die dekorative Ausstattung der übrigen Theile zusammen, namentlich der schönen Pilaster und Friese mit Kandelabern, Altären, spielenden Genien, grau in grau auf dunkelblauem Grunde gemalt, eine Dekoration von graziöser Lebendigkeit, die sich mit dem feinsten Verständniss der Wirkung des Hauptbildes unterordnet.

Von der Krönung der Maria, welche die Chornische ausfüllte, ist, wie gesagt, nur ein Bruchstück in der Bibliothek aufbewahrt. Auch hier fehlt es an dem Ausdruck feierlicher Würde, und am wenigsten genügt der Christus, dessen Kopf leer und unbedeutend erscheint. Dagegen ist die Madonna, welche voll Zärtlichkeit die Arme über der Brust kreuzt, von holdseliger Anmuth, die aber einen Anflug von theatralischer Koketterie nicht verleugnen kann. In den Heiligen und Engeln, welche theils in ausgelassenem Jubel, theils in erregtem Entzücken der Handlung beiwohnen, empfindet man den Ausdruck derselben rein weltlichen Lust, der verbunden mit der süssen Anmuth der Formen bestrickend wirkt, wie moderne italienische Opernmusik. Wenn unsere ernstere Empfindungsweise diese Auffassung mit Recht als eine der kirchlichen Würde unangemessene verwirft, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass im Süden das sinnlicher erregte Naturell keinen Anstoss an solcher Mischung des Heiligen und Profanen nimmt und bei feierlichen Funktionen im Gottesdienst etwa einen Marsch aus Belisar oder aus einer ähnlichen Oper nicht unpassend findet.

Endlich malte Correggio über der Thür zum Kreuzgang in derselben Kirche den Evangelisten Johannes, wie er sich anschickt, seine himmlischen Visionen aufzuzeichnen, eine Figur von ungewöhnlicher Würde und Schönheit.

Diese grossen Arbeiten waren noch nicht vollendet, vielleicht erst zum Theil aufgedeckt, als sie dem Künstler durch die allgemeine Bewunderung einen neuen noch bedeutenderen Auftrag verschafften. Im Herbst des Jahres 1522 entschloss sich nämlich das Domkapitel, dem Meister die Ausmalung der Kuppel und des ganzen Chors des Domes zu übertragen. Für diese grosse Arbeit wurden ihm 1000 Dukaten, ausserdem 100 Dukaten für Materialien bewilligt; auch versprach man ihm die Gerüste herzustellen und den Bewurf der Mauer ausführen zu lassen. Aus diesen Bestimmungen ergiebt sich schon, dass das Ansehen und die Werthschätzung Correggio's sich erheblich gesteigert hatte. Von diesen Gemälden kamen allerdings nur die Fresken der Kuppel zur Ausführung und zwar bis gegen 1530; aber hier ist, ebenfalls durch

unverantwortliche Verwahrlosung, der Zustand des Werkes noch beklagenswerther als in S. Giovanni. Correggio stellte hier die Himmelfahrt der Madonna dar und zwar indem er, ähnlich jenem früheren Werke, den Kuppelraum zur unermesslichen Weite des Himmelsgewölbes ausdehnte. In der Höhe in kühnster Verkürzung, von jubelnden Chören der Heiligen und Engeln umringt, sieht man die Madonna wie im Rausch des Entzückens auf Wolken emporschweben, während aus der strahlenden Himmelsferne der Erzengel Gabriel als Abgesandter Gottes sich köpflings ihr entgegenstürzt, um sie zu empfangen. Ein berauschender Ton von Jubel und Lust erfüllt die ganze Darstellung und erfasst selbst die Apostel, die am untern Rande der Kuppel als Zeugen der himmlischen Vision gruppirt sind und dem Vorgange mit dem Ausdruck des Entzückens folgen. Auch hier fehlt es nicht an himmlischen Genien, die den obern Abschluss der Balustrade schmücken, Weihrauchgefässe schwingend, Kandelaber haltend und Wohlgerüche ausgiessend. Die vier Zwickel, welche die Kuppel tragen, enthalten die Schutzpatrone der Stadt, Johannes den Täufer, Thomas, Bernhard und Hilarius, ebenfalls auf Wolken schwebend und von reizenden Himmelsknaben umspielt.

Anordnung und Absicht sind in diesem ungeheuren Werke dieselben wie in dem von S. Giovanni; nur dass der Künstler noch rückhaltloser auf Illusion ausgeht, noch kühner die Verkürzungen walten lässt, noch entschiedener mit der Tradition kirchlicher Anordnung und Auffassung bricht. Die Perspektive ist hier so gehandhabt, dass die Gestalten völlig im Blick von unten nach oben naturgemäss dargestellt sind, wobei freilich die edleren Partieen der Gestalt auf Kosten der unteren bedeutend zurücktreten und die stark verkürzten Köpfe sich fast unmittelbar mit den Knieen zu berühren scheinen. Dass dadurch die Würde eines solchen Gegenstandes empfindlich beeinträchtigt wird, liegt auf der Hand, und der Künstler hat schon früh den Vorwurf ertragen müssen, er habe ein Froschragout gemalt. Andererseits aber war der Erfolg dieser kühnen Darstellungsweise des „Sotto in su“ bei den Zeitgenossen und noch mehr bei den nachfolgenden Generationen ein so siegreicher, dass die ganze Gewölb- und Plafondmalerei der folgenden Jahrhunderte von Correggio ihren Ausgang nahm, in ihm ihr höchstes Vorbild verehrte. Namentlich fand die kirchliche Kunst in der Strömung der Gegenreformation, begünstigt durch die Jesuiten, die sich immer trefflich auf das Wirksame und Packende verstanden, eine so ausschweifende Anwendung, dass freilich alle kirchliche Würde im wilden Naturalismus unterging. Und dies ist das Verhängnissvolle im Auf-

treten Correggio's; im Bunde mit dem ihm so tief entgegengesetzten Michelangelo wurde er der Ausgangspunkt für die Excesse der Barokmalerei, Michelangelo durch die leidenschaftliche Steigerung titanischer Kraftnaturen, Correggio durch die höchste Erregbarkeit, die nervöse sinnliche Empfindsamkeit seiner Gestalten. Zugleich freilich durch jenes grosse künstlerische Mittel des Helldunkels, welches im letzten Grunde seinen Schöpfungen ihre Lebensfähigkeit verleiht; denn bei ihm ist Alles wie in Licht gebadet, das Stoffliche der Farben erscheint wie von diesem Aether aufgelöst und verklärt, die Schatten selbst sind durchleuchtet von wonnigen Lichtreflexen, und eben durch dies künstlerische Mittel erhält seine Darstellungsweise, die scheinbar ganz realistisch ist, ihr ästhetisches Bürgerrecht.

In die Zeit kurz vor der Ausführung dieses grossen Werkes fällt wahrscheinlich eine ehemals hochgepriesene Freske der Verkündigung in der Vorhalle der Annunziata, leider ebenfalls in elendem Zustande; sodann eine kolossale Madonna mit dem Kinde, ehemals wahrscheinlich über der Porta Romana, später in die Akademie übertragen.

Neben diesen umfangreichen monumentalen Arbeiten entstand eine Reihe von Tafelbildern, die ebenfalls kirchlicher Bestimmung waren und den Meister auch auf diesem Gebiete in voller Entfaltung seiner Eigenthümlichkeit zeigen. Zu den frühesten dieser Werke gehört das kleine Bild eines Eccehomo, welches sich in der Nationalgalerie zu London befindet, jedoch nicht in eigenhändiger Ausführung, sondern in einer allerdings sehr guten alten Kopie, die freilich in der Farbe die Feinheit des Meisters nicht durchweg erreicht, und nur in der von Licht verklärten Gestalt Christi die köstliche Wirkung eines Originales erreicht. Im Uebrigen ist es bezeichnend für Correggio's Auffassung, dass Christus mehr empfindsam als würdevoll und dass die ohnmächtig zusammenbrechende Madonna etwas sinnlich Schmachtendes und Geziertes hat. An solche Christusdarstellungen knüpft später Carlo Dolci mit seinen sentimentalen Schöpfungen an. Ungleich höher steht das kleine Bild des im Garten von Gethsemane betenden Erlösers, beim Herzog von Wellington in Apsleyhouse zu London. Es ist vielleicht das Tiefste und Empfundenste unter Allem was Correggio je gemalt hat, von ergreifender Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks, dabei von höchster malerischer Vollendung und von jener Poesie der Lichtwirkung, wie sie nur Correggio eigen ist. Weiter gehören hieher die beiden jetzt in der Galerie zu Parma aufgestellten Altarbilder, welche mit den Arbeiten von S. Giovanni zusammenhängen. Sie wurden nämlich wahr-

scheinlich im Auftrage des dem Benediktinerorden angehörigen Don Placido del Bono für eine Kapelle jener Kirche ausgeführt. Das eine stellt die Kreuzabnahme oder vielmehr die Trauer um den vom Kreuze herabgenommenen Leichnam Christi dar. Malerisch von hoher Vollendung, voll Schmelz und Kraft des Kolorits, erhält das Bild durch den gar zu weichlichen Ausdruck des Schmerzes jenen Zug in's leidenschaftlich Pathetische, der in der spätern Zeit bei solchen Darstellungen noch uneingeschränkter zur Geltung kommen sollte. Das zweite dieser Bilder, welches den Martertod der h. Placidus und Flavia schildert, ist an malerischer Vollendung dem ersteren vielleicht noch überlegen, denn auch hier findet sich jene glänzende Kraft der Farbentöne, die durch vollendetes Helldunkel zu zarter Harmonie verschmolzen wird. Aber in der raffinirten Kontrastirung einer rohen Henkerhandlung mit einer fast wollüstigen Verzückung des Ausdrucks ist ein Element, welches dieser Darstellung ein unerfreuliches Gepräge giebt. Die später bei den Jesuiten so beliebten christlichen Henkerscenen finden in derartigen Werken ihren Ausgangspunkt.

Ungleich erfreulicher bewegt sich der Meister in solchen Schöpfungen, welche die Verherrlichung der Madonna und die idyllischen Scenen ihres Lebens zum Gegenstand haben. Dahin gehört vor Allem das köstliche Bild der Galerie zu Dresden, welches die Geburt Christi darstellt und unter dem Namen der „Nacht“ weltbekannt ist. Bestellt wurde dasselbe am 10. Oktober 1522 um den Preis von 208 Lire von Alberto Pratonero für dessen Familienkapelle in der Kirche S. Prospero zu Reggio. Doch wurde das Bild erst 1530 vollendet und in jener Kapelle aufgestellt, gelangte später in die Galerie von Modena und von dort im vorigen Jahrhundert an seinen jetzigen Ort. Es stellt nach alter Ueberlieferung dar, wie das Heil der Welt in einem Stalle geboren und von der Mutter sowie den herangeeilten Hirten verehrt wird. Aber wenn die frühere Kunst diesen Gegenstand meistens so auffasste, dass das Kind am Boden liegt und von der andächtig niedergeknieten Mutter und den Hirten angebetet wird, so hat Correggio dies kirchliche Motiv in's rein Menschliche umgewandelt. Wir sehen nur eine irdische Mutter, die mit dem innigsten Entzücken sich über das Neugeborene beugt, das vor ihr in der Krippe liegt, und das sie liebevoll mit beiden Armen umschliesst, um es an ihrer Brust zu erwärmen. Einen süsseren Ausdruck von Mutterliebe hat die Kunst niemals, selbst Rafael nicht, geschaffen. Aber auch die Hirten denken nicht an Anbetung, erkennen hier nichts Uebernatürliches, sondern sind nur erfüllt

von naiver Freude über das reizende Kind, das sie mit dem lebhaftesten Ausdruck von Staunen und Lust betrachten. Selbst der prächtige Schäferhund, der sie begleitet, scheint in der klugen Weise dieser Thiere an dem Ereigniss Theil zu nehmen. Ja sogar die schöne Engelgruppe, die jubelnd herbeischwebt, verhält sich weniger anbetend als vielmehr im naiven Ausdruck kindlicher Neugier und Freude. Das Einzige, wodurch die Darstellung etwas Mystisches erhält, ist das nach der Legende von dem Kind ausgehende Licht, das glänzend von der Mutter wiederstrahlt und die ganze Scene in eine magische Beleuchtung setzt. Hier zeigt sich wieder der grosse Meister der Lichtwirkung und des Helldunkels. Denn mit wunderbarer Poesie durchfluthet das Licht in den zartesten Abstufungen das ganze Bild, lässt uns im Hintergrunde Ochs und Esel und die Gestalt des Nährvaters erkennen und umspielt im zarten Dämmerscheine noch die schön geschwungenen Gebirgskuppen, welche die poetische Landschaft abschliessen.

Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Zeit gehört ferner die Madonna des h. Sebastian, ebenfalls in der Galerie zu Dresden. Das Bild wurde 1525 von der Schützengilde zu Modena zu Ehren ihres Schutzpatrons bestellt und erhielt im Dom zu Modena in der Kapelle der Genossenschaft seinen Platz. Später in die herzogl. Sammlung übergegangen, gelangte es im vorigen Jahrhundert aus derselben nach Dresden. Ohne Frage gehört es zu den glänzendsten Schöpfungen des Meisters. Auf Wolken schwebt, von neckischen Engelknaben umgeben, die holde Gestalt der Madonna, auf dem Schoosse das überaus liebliche Christuskind haltend. Unten stehen der h. Sebastian, eine köstliche Jünglingsgestalt, mit den Händen an einen Baum gefesselt, aber mit sehnsüchtiger Wendung des Körpers und verlangenden Blicken zur Madonna hinaufschmachtend. Dies süsse Spiel streift allerdings hart an's Buhlerische und ist für unsere Empfindung im Widerspruch mit der kirchlichen Bestimmung des Bildes. Zu Füssen des Heiligen liegt ein holdes halbnacktes Mädchen mit dem Modell des Domes, als allegorische Gestalt der Modanina die Stadt Modena bezeichnend. Sie ist von bezauberndem Liebreiz, aber an dieser Stelle doch fast befremdlich. Auf der andern Seite sieht man die kräftige Pilgergestalt des h. Rochus, des Schutzpatrons gegen die Pest, dessen Anwesenheit auf dem Bilde das Werk als Votivbild mit Bezug auf die kurz vorher dort wüthende Pest erkennen lässt. Der h. Rochus, dessen häufiges Vorkommen auf italienischen Altarbildern Zeugniss ablegt von dem oftmaligen verheerenden Auftreten dieser Seuche, war als Sprössling

einer reichen und edlen Familie 1293 in Montpellier geboren. Nach dem Tode seiner Eltern vertheilte er sein Vermögen den Armen und begab sich als armer Pilger auf die Wanderschaft, den Bedrängten überall seine Hülfe in den verzweifelten Fällen anbietend, wo das Entsetzen vor der Pest alle Andern zurückschreckte. So wanderte er durch Italien, bis er endlich in Piacenza selbst von der Krankheit ergriffen wurde. Von allen Menschen gemieden, schleppte er sich in wilde Gebirgseinsamkeit, nur von seinem treuen Hunde begleitet, der ihm Brod brachte und die Geschwüre seines Herrn leckte. Endlich fand ihn ein Edelmann, der sich seiner annahm und ihn bis zu völliger Genesung verpflegte. Deshalb wird der Heilige in der Regel in Pilgertracht, das nackte mit Geschwüren bedeckte Bein zeigend und von seinem Hunde begleitet, dargestellt. Auch in dieser Gestalt verräth der Künstler wieder, wie sehr er das religiöse Element hinter dem bloss natürlichen Leben zurücktreten lässt. Denn anstatt sich der Verehrung der Madonna und des Christkindes anzuschliessen, ist der rüstige Heilige niedergesunken und hat sich vom Schlaf überwältigen lassen. Man kann freilich die erquickende Erschlaffung und Lösung der Glieder im Schlummer nicht natürlicher schildern, als es hier geschehen ist. Zwischen beiden Hauptgestalten in der Mitte des Bildes sieht man den greisen Bischof Geminian, in prachtvoller Dalmatica von Goldbrocat. Er wendet sich halb zur Madonna, halb zur Gemeinde, um mit Blick und Händen auf die Erscheinung hinzuweisen. Hier zum ersten Male finden wir bei Correggio jenen äussersten Aufwand von Bewegungen, jene Kopf- und Hüftenverrenkungen, jene gesuchten Arm- und Beinstellungen, die wie ein Gauklerspiel das Auge des Beschauers in einen Wirbel hineinreissen. Die auf Wolken turnenden und reitenden Engel, die dem Bilde die Benennung der Reitschule verschafft haben, verstärken noch diesen Eindruck. Von wunderbarem Zauber ist die Farbenwirkung, von duftiger Weichheit, in zartestes Helldunkel eingesponnen der Schmelz dieser Malerei. Aber alle diese Wunder vermögen uns über das gar zu weltlich Natürliche der ganzen Auffassung nicht zu täuschen.

Im folgenden Jahre 1526 erhielt Correggio den Auftrag, für die Kirche S. Sepolcro zu Parma ein Altarbild zu malen, welches er wie es scheint erst gegen 1528 ausführte. Es ist die jetzt in der Galerie daselbst befindliche Madonna della Scodella, so genannt wegen der Schale, mit welcher die h. Jungfrau bei der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten Wasser aus dem Quell schöpft. (Fig. 102.) Das Bild ist

ohne Frage eine der köstlichsten Idyllen der damaligen Kunst. In lauschigem Waldesdunkel hat die schöne mütterliche Frau am Fusse eines Palmbaumes sich niedergelassen, um für sich und ihr Kind einen Augenblick Ruhe und Erquickung zu schöpfen. Denn nach der Legende liess der Himmel für die h. Familie mitten in der Wüste eine Oase entstehen und einen Quell hervorsprudeln, um die Reisenden zu erquicken. Die Quelle hat der Künstler in antiker Weise durch eine



Fig. 102. Madonna della Scodella, von Correggio. Parma.

schöne Nymphe mit epheubekränztem Haupte über einer Brunnenöffnung ausgedrückt. Der Nährvater indess ergreift die sich herabneigenden Zweige des Palmbaumes mit der Linken und bietet mit der Rechten die Früchte dar, welche das Kind aus seiner Hand nimmt, um sie der Mutter zu übermitteln. Im Hintergrund sieht man einen Engel beschäftigt das Maulthier an einen Baumstamm zu binden, während andere beschwingte Luftgestalten oben mit den Wolken und den Zweigen des Palmbaumes ihr fröhliches Spiel treiben. Es ist eine der

poesievollsten Scenen, von wunderbarem Naturzauber, mitten im Walde das süsseste Familienglück, umspielt vom holden halbgebrochenen Schein des Tages, verklärt durch die köstlichen Spiele himmlischer Genien, trotz des Verlustes der feineren Lasuren eine der reinsten Schöpfungen des Künstlers. Noch höher vielleicht steht in derselben Galerie die Madonna des h. Hieronymus, die wegen der unvergleichlich strahlenden Wirkung unter der Bezeichnung „der Tag" weltberühmt ist. Das Bild wurde 1523 von Donna Briseide Colla, der Wittwe des Orazio Bergonzi, um den Preis von 400 Lire bestellt und erhielt seinen Platz in der Kirche St. Antonio zu Parma, wo dasselbe 1528 aufgestellt wurde. Man hat die Summe, welche der Meister dafür empfing, auf etwa das Doppelte von dem Preis berechnet, welchen er für die Nacht erhielt. Die Stifterin scheint aber so zufrieden mit seiner Leistung gewesen zu sein, dass sie ihm noch ein Geschenk bewilligte und zwar nach seinem Wunsche zwei Wagen Reisbündel, einige Scheffel Getreide und ein Schwein, Dinge, die bei dem Maler auf einen guten hausväterlichen Sinn deuten. Auch hier stellte Correggio die Madonna in schöner Landschaft ruhend dar. Ein zeltartig ausgespanntes rothes Tuch wirft zarte warme Halbschatten über die liebliche Gruppe. Rechts kniet Magdalena, die sich mit dem schönen Haupt vorneigt, um das Füsschen des Kindes zu küssen, während der Kleine mit seinen Händchen in ihren Locken spielt. Gegenüber steht der h. Hieronymus, eine kraftvolle Mannesgestalt, deren nackte Formen der Künstler nur zum Theil durch ein schurzartiges Lendentuch verhüllt hat. In der Hand hält er ein Buch, welches ein neben ihm erscheinender Engel ihm halten hilft. So anspruchslos diese Composition ist, só wunderbar ergreift die Wirkung der Malerei, deren prächtige Farben durch das zarteste Helldunkel verklärt und zu einem milden Leuchten zusammengestimmt sind. Vom köstlichsten Reiz ist namentlich die süsse Anmuth der Magdalena, dagegen gehört der Hieronymus in die Reihe jener koketten Gestalten, die vorzugsweise Correggio eigen sind. Seinen männlichen Heiligen fehlt durchweg jener tiefere geistige Gehalt, der allein sie zu adeln und vor der Flachheit banaler Anmuth zu bewahren vermöchte. Bezeichnend ist, dass er gerade in solchen Figuren die nackten Formen hervorzuheben liebte; musste in der Madonna della Scodella der ehrsame Nährvater wenigstens die nackten Beine zeigen, so lässt er den Hieronymus noch absichtlicher mit seinen unverhüllten Formen prahlen, freilich durch das künstlerische Bedürfniss der höchsten malerischen Wirkung getrieben.

In dieselbe Zeit gehört endlich die Madonna mit dem h. Georg in der Galerie zu Dresden, die von der Brüderschaft S. Pietro Martire für die Kirche dieses Heiligen in Modena bestellt wurde. Hier ist die Maria hoch auf einem Throne sitzend mit dem Christuskinde dargestellt. Ein reicher Bogen fasst das Bild ein und giebt demselben eine mehr architektonische Anordnung. Zu Füssen des Thrones sieht man links die glänzende Jünglingsgestalt des h. Georg, elegant den einen Fuss auf den Kopf des Drachen setzend und mit süssem Aufblick nach der Madonna schauend, die huldvoll lächelnd seinen Blick erwiedert. Gegenüber Johannes der Täufer, dessen nackte Formen nur zum Schein von einem Felle verhüllt sind. Neben diesen beiden stehen Petrus Martyr und der h. Geminian, der das Modell der Kirche, nach welchem das Christkind seine Händchen ausstreckt, einem Engel von den Schultern nimmt. Vier andere Engelknaben treiben fröhlichen Muthwillen mit den Waffen des ritterlichen Heiligen. Endlich brachte der Künstler auch am Postament des Thrones und in den Zwickeln des Bogens steinfarbige Genien an, die mit der übrigen reichen Dekoration sich verbinden. So weicht dieses Werk in seiner strengeren architektonischen Composition wesentlich von den andern Altarbildern des Meisters ab; aber in dem Hervorheben eines mehr sinnlichen Liebreizes bleibt er sich auch hier gleich, und die Gestalten des h. Georg und Johannes des Täufers in dem üppigen Schmelz des verführerisch gemalten Fleisches sind nicht frei von koketter Selbstgefälligkeit. Das Bild hat übrigens durch Verputzen gelitten und macht daher eine bunte Wirkung. In derselben Galerie ist sodann noch das berühmte kleine Bild der h. Magdalena von jeher als ein Wunderwerk des Künstlers betrachtet worden. Dies wonnige Weib ist freilich keine abgehärmte Büsserin, sondern eins der süssesten Geschöpfe der Phantasie des Künstlers, zu poetischer Träumerei in zauberischer Waldeinsamkeit auf schwellendem Rasen gebettet. Sie stützt mit der Hand den holden Kopf, von welchem eine Fluth blonder Locken sich in reizender Auflösung ergiesst, während sie in stiller Sammlung in einem Buche liest. Aus dem dunkelblauen Gewande quillt fessellos der zarteste Busen hervor, dessen reines Weiss mit den feinen Tönen dämmrigen Helldunkels herausleuchtet. Die Poesie der Schilderung, der köstliche Zauber innigen Naturgefühls verklärt dies anmuthige Bild. Neuerdings wollen kritische Stimmen dasselbe dem Meister absprechen, hauptsächlich weil es auf Kupfer gemalt ist, was freilich erst im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts häufiger vorkommt.

Ausser diesen dem kirchlichen Gebiet angehörenden Gemälden ist Correggio in den letzten Jahren seines Lebens wie es scheint mit Vorliebe zu den Stoffen der antiken Mythologie zurückgekehrt, die seiner Sinnesweise ohne Frage weit mehr entsprachen als jene. Vielleicht waren auch äussere Verhältnisse im Leben des Künstlers dabei mitbestimmend. Es scheint nämlich, dass seine Kuppelgemälde im Dom zu Parma bei den Geistlichen und den Einwohnern keine volle Billigung



Fig. 103. Jupiter und Antiope, von Correggio. Louvre.

fanden. Jedenfalls entstanden Misshelligkeiten, welche ihm die vollständige Ausführung der übertragenen Arbeit verleideten. Dazu kamen Beziehungen zum Herzog Federigo von Mantua, der ihm unter Anderem zwei Gemälde bestellte, welche als Geschenke für Kaiser Karl V. bestimmt waren. Wie es scheint durch solche Gönner erhielt der Künstler Veranlassung zu Arbeiten im mythologischen Genre. Hier konnte er, ohne den Vorwurf der Verweltlichung, den Zauber sinnlicher Schönheit entfalten, welcher ihm wie keinem Andern zu Gebote stand. Das

früheste dieser Werke ist das herrliche Bild im Louvre, welches als Jupiter und Antiope bezeichnet wird, in Wahrheit aber nur eine üppige im Waldesgrund schlummernde und von einem Satyr belauschte Nymphe darstellt. (Fig. 103.) Die Schöne liegt, Bogen und Köcher zur Seite, von der Jagd ermüdet im Schatten eines tiefen Eichengebüsches da, die weichen, schwellenden Glieder im Schlafe gelöst, das zurückgelehnte meisterlich verkürzte Haupt vom rechten Arm unterstützt. Es ist das süsseste Bild des Schlummers, das an Reiz noch gewinnt durch den kleinen Amor, der im holden Kinderschlafe sich neben die Nymphe auf ein Tigerfell gebettet hat. Ein Satyr ist durch das Unterholz herbeigeschlichen und hebt die Hülle von der Schlafenden, um den Blick an ihrer vollen Schönheit zu weiden. Das Verfängliche des Gegenstandes wird eben durch die völlige Entschleierung beseitigt, denn gerade dadurch gewinnt die Scene den Ausdruck voller Unbefangenheit. Im Reiz der Färbung ist es eins der vollkommensten Werke Correggio's und steht in der Behandlung dem Tag so nahe, dass es derselben Zeit angehören muss. Von höchster Poesie ist die Landschaft mit dem Ausblick in ein tiefes Waldgebirge, welche die Gestalten mit einem feinen Helldunkel überhaucht. Der Ton des Fleisches ist reich abgestuft, fast silberhell im Körper der Nymphe, rosig angehaucht im Amor, bräunlicher und kräftiger beim Satyr. Es hat nicht die glühende Farbenstimmung der Verlobung der Katharina, sondern einen milderen duftigeren Ton und gehört schon deshalb einer späteren Zeit an. Im Anfang des 17. Jahrhunderts befand es sich in der herzoglichen Sammlung zu Mantua, wurde dann für Karl I. von England erworben, nach dessen Hinrichtung durch den bekannten Kölner Kunstfreund Jabach erstanden, kam endlich an den Kardinal Mazarin und von da in den Besitz Ludwigs XIV.

Ebenfalls aus der mantuanischen Sammlung stammt das jetzt in der Nationalgalerie zu London befindliche Bild, welches als die „Schule des Amor" bezeichnet wird. Es zeigt in den Typen der Köpfe und in der lichten flüssigen Behandlung, soweit die starken Beschädigungen ein Urtheil zulassen, grosse Verwandtschaft mit der sogenannten Antiope und muss daher in dieselbe Zeit gesetzt werden. In einer schönen Gebirgslandschaft steht Amor neben dem sitzenden Merkur und sucht unter dessen Beistand die Züge eines Schriftstücks zu entziffern, welches er in Händen hält. Daneben steht Venus, blickt schalkhaft den Beschauer an und weist auf Amor hin, an dessen ernsthaften Bestrebungen sie sich sichtlich ergötzt. Auch hier ist der Gegensatz der in duftigem

Schmelz weich modellirten nackten Gestalten mit dem köstlichen landschaftlichen Grunde von eben so hohem poetischen wie malerischen Reiz. Nicht minder bezaubernd ist die Entführung des Ganymed im Belvedere zu Wien, welches aus Spanien in den Besitz Kaiser Rudolphs II. gelangt ist. Der Künstler lässt uns wieder in eine herrliche Landschaft blicken, in welcher man die zarte Gestalt des Götterlieblings vom Adler des Zeus emporgetragen sieht. Auch hier ist das feine Helldunkel von grösstem Reiz in der schmelzenden Weichheit der jugendlichen Formen. Das leichte Aufwärtsschweben ist meisterlich behandelt und der seinem Herrn nachschauende Hund ist ein liebenswürdig empfundener Zug. In derselben Sammlung sieht man ein zweites Bild des Künstlers, welches sowohl durch die Aehnlichkeit der malerischen Behandlung, wie durch die genaue Uebereinstimmung des Formats sich als das Gegenstück zu jenem erweist. Correggio hat hier die von Jupiter in einer Wolke umarmte Io dargestellt. Man sieht die köstliche Gestalt von der Rückseite auf einem mit Rasen bewachsenen Felsensitz zurückgelehnt, mit dem Ausdruck hinsterbenden Entzückens der Umarmung des schattenhaft von der Wolke umhüllten göttlichen Liebhabers sich hingeben. Ein Schauer von Wonne durchrieselt die zarte, vom weichsten Helldunkel umflossene Gestalt, die bis in die Fingerspitzen von Lust erfüllt ist. Correggio hat hier das Höchste gewagt, aber er hat es auch durch die höchste Kunst geadelt und in die Sphäre der Poesie hinaufgehoben. Ein Reh, das den Kopf in's Bild hineinstreckt, um aus dem im Vordergrunde angedeuteten Quell zu trinken, erhöht den stillen Naturzauber der Scene. Eine alte treffliche Kopie des Bildes befindet sich im Museum zu Berlin.

Mit diesem Bilde hatte Correggio ein Gebiet betreten, welches seine Kunst in ihrer höchsten Eigenthümlichkeit und ihrer vollsten Berechtigung zeigt. Das volle Entzücken der Liebe zu schildern und dabei rein und unbefangen zu bleiben konnte nur gelingen, wenn der Vorgang in das poetische Reich einer idealen Welt emporgehoben und durch den Zauber vollendeter Farbenbehandlung verklärt wurde.

Noch reicher und mannichfaltiger tritt dies in dem grossen Bilde der Leda hervor, welches sich jetzt im Museum zu Berlin befindet. Es ist wahrscheinlich eines der beiden Bilder, welche Herzog Federigo als Geschenk für Kaiser Karl V. bestellt hatte. Das Bild befand sich seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Rudolph's II., in welche es aus Spanien gelangt war. Nach der Eroberung Prag's durch die Schweden, 1648, kam es nach Stockholm. Als die Samm-

lung der Königin Christine zerstreut wurde, gelangte die Leda 1722 an den Regenten Philipp von Orleans, dessen bigotter Sohn den Kopf der Leda, sowie den der Io auf dem obengenannten Berliner Bilde herausschneiden liess. Beide Bilder sollten vollends zerstört werden, wurden aber durch Charles Coypel, den Galeriedirektor des Herzogs, heimlich gerettet. Nach dem Tode desselben gelangte endlich das Bild auf Umwegen für die Summe von 21,060 Livres in den Besitz Friedrichs des Grossen. Nachdem es dann 1806 mit der übrigen französischen Kriegsbeute noch einmal nach Paris gekommen war, wurde es dort fast gänzlich übermalt, endlich 1815 zurückgegeben, sorgfältig hergestellt und mit einem neuen Kopf der Leda versehen. Nach allen diesen Schicksalen hat das Bild allerdings viel von dem ursprünglichen Reiz eingebüsst, dennoch ist es durch die Anmuth der Composition und durch die köstliche Landschaft noch immer von grossem Zauber. Leda ist mit ihren Gespielinnen im Schutz eines tiefen Waldesdickichts in heiterem Spiel beim Baden beschäftigt gewesen, da sind plötzlich Schwäne herangerauscht, welche die Mädchen überrascht haben. Der eine in der Mitte des Bildes drängt sich an die auf dem erhöhten Ufer zurückgelehnt sitzende Leda heran, die ihn ohne Sträuben in ihrem Schoosse aufnimmt. Ein anderer strebt sich einer Gefährtin schwimmend zu nahen, die noch im Wasser stehend sich seiner zu erwehren sucht. Die Dritte endlich, die eben an's Land steigt, blickt mit einem naiven Ausdruck befriedigten Entzückens einem andern Schwane nach, der mit rauschendem Fluge sich in die Lüfte schwingt. Neben ihr wartet eine Dienerin mit dem Gewande, das sie der Herrin überzuwerfen im Begriff ist, während eine zweite Dienerin schalkhaft den Kampf der Jüngsten mit dem Schwane beobachtet. So hat der Künstler drei Momente derselben Liebesscene auf's anmuthigste vereinigt und ein Bild geschaffen, das trotz der Verfänglichkeit des Inhalts doch voll naiver Unschuld ist, weil er verstanden hat, seinen Gestalten den leisesten Schimmer von Lüsternheit, der aus dem falschen Reiz des Verbotenen entspringt, fernzuhalten. Den höchsten Zauber empfängt die Darstellung durch die köstliche Landschaft, deren hohe Bäume die feinen Gestalten mit einem zarten Halbschatten in duftigem Helldunkel überhauchen. Es ist eine Stimmung paradiesischer Unschuld, welche in diesem schönen Bilde waltet.

Das Gegenstück zu diesem Meisterwerke ist die Danaë in der Galerie Borghese zu Rom. Auf die schwellenden Kissen ihres Lagers hingestreckt empfängt die üppigschöne Gestalt die Umarmung des Zeus,

der als goldener Regen sich in ihren Schooss senkt. Ein schelmischer Amor kommt ihr zu Hilfe, indem er das sie noch halb verhüllende Tuch wegzuziehen sucht. Zwei andere Liebesgötter am untern Ende des Lagers sind emsig bemüht, Pfeile auf dem Stein zu schärfen und ihre Spitze zu prüfen. Diese köstlichen Kinderfiguren verleihen der Darstellung einen naiven Reiz, während der erregte Ausdruck der Danaë selbst süsseste Selbstvergessenheit athmet. Von unvergleichlicher Herrlichkeit ist die malerische Behandlung des wohlerhaltenen Bildes, namentlich das Fleisch von weichem duftigem Schmelz, der durch das Helldunkel, welches namentlich den oberen Theil der Gestalt umhüllt, noch gehoben wird. Mit der Leda für Karl V. bestellt, theilte das Bild die Schicksale derselben, blieb aber glücklicherweise, im Besitz des Herzogs von Orleans, vor einer gleichen vandalischen Verstümmelung verschont. Bei der Versteigerung jener Sammlung gelangte es endlich auf verschiedenen Umwegen an seinen jetzigen Besitzer.

Endlich sind noch zwei allegorische Bilder in der Sammlung der Handzeichnungen des Louvre zu erwähnen. In Tempera oder Gouache ausgeführt, scheinen sie ursprünglich für die Markgräfin Isabella von Mantua bestimmt gewesen zu sein, in deren Sammlung sie sich befanden. Von dort gingen sie in den Besitz Karl's I. über und gelangten in die Sammlungen Jabach's und Mazarin's, sodann endlich an Ludwig XIV. Das erste schildert in figurenreicher Darstellung den Triumph der Tugend, das andere den des Lasters. Das Frostige solcher allegorischen Compositionen ist auf's Glücklichste durch die lebensvolle Anmuth der Gestalten gemildert. Eine freie eigenhändige Wiederholung des ersteren Bildes in der Galerie Doria zu Rom hat noch höheren Reiz, obwohl es unvollendet geblieben ist. Endlich gehört in diese Reihe eine Darstellung des Ganymed, welche von den Fresken im Schlosse der Gonzaga zu Novellara stammt und sich jetzt auf Leinwand übertragen in der Galerie zu Modena befindet. Ebendort sieht man aus derselben Herkunft zwei Köpfe von Putten, die ebenfalls auf Correggio's Hand deuten.

Was endlich die Bildnisse anbetrifft, die man dem Meister zuschreibt, so steht es damit mehr als zweifelhaft. Correggio hatte, so entgegengesetzt übrigens seine Natur der Michelangelo's war, mit jenem das gemeinsam, dass ihre Gestalten durchaus ein der Wirklichkeit entrücktes Ideal verkörpern und dass Beide offenbar für die ruhige Hingabe an die Darstellung des Individuellen, Porträtmässigen, die Stimmung nicht leicht fanden. So ist denn das angebliche Porträt seines

Arztes in der Galerie zu Dresden mit Recht dem Künstler neuerdings allgemein abgesprochen worden; dagegen verräth das herrliche männliche Bildniss im Belvedere zu Wien, in Lützow's Zeitschrift VIII. veröffentlicht, allerdings die nervöse Erregbarkeit und den eigenthümlichen Farbenschmelz des grossen Künstlers, wird aber dennoch wohl eher dem Lotto zugetheilt werden müssen; eine Ansicht, die, wie ich nachträglich sehe, auch Crowe und Cavalcaselle vertreten.

Aeusserst wenig wissen wir von den Lebensverhältnissen des grossen Künstlers. Nur so viel erfahren wir, dass er bei zunehmendem Wohlstand bis in den Ausgang der zwanziger Jahre, wie es scheint, in glücklichen Verhältnissen zu Parma lebte. Bis in's Jahr 1528 scheint kein Zwischenfall die Harmonie seines Daseins getrübt zu haben. Bald darauf aber verlor Correggio seine Gattin, und dieser Todesfall mag ihm das fernere Verweilen in Parma, wo er seine glücklichsten Zeiten und die glänzendsten Erfolge erlebt hatte, verleidet haben. Noch im Jahre 1530 zog er sich nach seiner kleinen Geburtsstadt zurück, wo er wahrscheinlich in dem von seinem Oheim ererbten Hause die letzten Jahre seines Lebens in stiller Zurückgezogenheit zubrachte. In der Blüthe seiner Jahre, auf der Höhe der Meisterschaft, wurde Correggio am 5. März 1534 vom Tode überrascht und am folgenden Tage in der Kirche S. Francesco anspruchslos bestattet. So erlosch im Dunkel eines kleinen Landstädtchens, wenig beachtet und unscheinbar, eines der glänzendsten Lichter der Malerei.

Correggio's Stil war so ganz der Ausfluss einer im tiefsten Kern subjektiv gestimmten Natur, dass seine Schüler und Nachfolger in Nachahmung der Aeusserlichkeiten seiner Kunstweise unverzüglich dem heillosesten Manierismus verfielen. Ihre Werke gehören zu den affektirtesten der Kunstgeschichte; wir verzichten darauf, ihnen nachzugehen. Selbst der talentvollste Nachfolger, *Francesco Mazzola,* genannt *il Parmigianino* (1503—1540) ist meistens ungeniessbar, und nur im Bildniss (Museum zu Neapel, Galerie der Uffizien) oft vortrefflich.

Elftes Kapitel.

Lombarden und Piemontesen.

Ueber keine der italienischen Schulen sind wir so wenig unterrichtet wie über die lombardische. Vasari ist hier flüchtiger als anderswo und weiss nur Weniges von Bildern, noch weniger von den Meistern selbst zu erzählen. Nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen war das Land fortwährend politischen Erschütterungen anheimgegeben. Von einer Kunstpflege durch ein starkes und glänzendes Fürstenthum, wie in den früheren Zeiten, war nicht mehr die Rede. Lionardo selbst, welcher der dortigen Malerei neues Leben eingehaucht hatte, war durch die kriegerischen Stürme vertrieben worden und kehrte später nur zu vorübergehendem Aufenthalt zurück, da er, wie wir gesehen, bald nach Frankreich übersiedelte. Dennoch war die Saat, welche er durch Lehre und Beispiel ausgestreut hatte, so reichlich aufgegangen, dass seine Schule weit über sein persönliches Eingreifen hinaus fortblühte und in glänzenden Denkmälern der Fresko- und Tafelmalerei sich bewährte. Stand fürstliche Gunst ihren Arbeiten nicht mehr zur Seite, so war doch in Einzelnen wie in Korporationen das Bedürfniss nach künstlerischen Werken so stark, dass zahlreiche Schöpfungen hervorgerufen wurden, die freilich fast ausschliesslich dem religiösen Gebiet angehören. Denn auch jetzt bleibt die Lombardei, fern von den Mittelpunkten des neuen Klassicismus, den kirchlichen Anschauungen treuer zugethan als die meisten übrigen Gebiete Italiens. So erlebt hier die kirchliche Kunst noch während der drei ersten Decennien des 16. Jahrhunderts eine Nachblüthe von anziehender Innigkeit und Wärme der Empfindung. Für die Formgebung war das übermächtige Beispiel Lionardo's bestimmend, und der süss-lächelnde Ausdruck, welchen er seinen Köpfen verliehen, bleibt in den Werken seiner Schule herrschend. Aber der grosse Meister hatte die Seinigen so ernst auf das Studium der Natur hingewiesen, dass trotz der unleugbaren Verwandtschaft der Typen doch überall eine frische Aufnahme individueller Formen sich zu erkennen giebt und die conventionelle

Leere, die in der römischen Schule so schnell auftaucht, fern hielt. Vor Allem aber war die Ausbildung des Kolorits, die Lionardo in seinen duftig verschmolzenen Bildern angestrebt hatte, mustergiltig für die ganze Schule, und ihre Tafelbilder namentlich haben einen Farbenreiz, der an tiefer Glut freilich von den Venezianern übertroffen wird, an Zartheit aber dem Correggio sich nähert. Was endlich das Fresko betrifft, so steht die Schule darin auf eigenen Füssen, da Lionardo bekanntlich selbst bei Wandgemälden auf das Bindemittel des Oels nicht verzichten wollte; aber der warme klare Farbenton und die flüssige Behandlung lassen doch den Einfluss seiner koloristischen Grundsätze auch hier erkennen.

Von den unmittelbaren Schülern Lionardo's ist zunächst *Andrea Salai* oder *Salaino* zu nennen, von dessen innigen Beziehungen zum Meister schon die Rede war. Ihm fehlt die selbständige Kraft der Erfindung und er schliesst sich daher auf's Engste seinem Meister an, dessen Compositionen er ausführt oder wiederholt. Bezeichnend für seine Bilder ist eine etwas kühlere röthliche Farbenstimmung. Eine Madonna mit dem Kinde und dem h. Petrus und Paulus in der Brera, Nr. 446, zeigt eine freie Composition auf landschaftlichem Grunde, saftig in der Farbe, mit scharfen einfallenden Lichtern, die Köpfe von anmuthigem lionardesken Ausdruck. Auch in der Ambrosiana sieht man Bilder von ihm, so namentlich einen Johannes, der auffallend braun im Kolorit ist. Eine hübsche Madonna mit dem Kinde besitzt die Villa Albani zu Rom. Im Uebrigen gehört der Künstler zu den unbedeutenderen Nachfolgern Lionardo's, wie man auch an seiner Kopie der h. Anna in den Uffizien sieht. Er scheint früh gestorben zu sein, denn nach 1515 wird er nicht mehr erwähnt.

Von *Francesco Melzi*, einem jungen Manne aus vornehmer Familie, welcher mit inniger Liebe an Lionardo hing und mit Salaino bei des Meisters Tode zugegen war, ist wenig von sicheren Werken nachzuweisen. Das ihm zugeschriebene Bruchstück einer grossartigen Madonna in der Villa Melzi zu Vaprio wird von angesehenen Kennern dem Lionardo beigelegt. Ein bedeutendes Werk, das man ihm ebenfalls zutheilt, ist das grosse Bild mit Vertumnus und Pomona in der Galerie zu Berlin. Unter einer von Reben umschlungenen Ulme sitzt in üppiger Landschaft Pomona, mit beiden Händen ein Fruchtkörbchen haltend und lauscht den Worten des Vertumnus, welcher in eine alte Frau verwandelt vor ihr steht und von den Reizen der Liebe erzählt, indem er das Gleichniss der die Ulme umschlingenden Rebe

benützt. Diese nach Ovid's Metamorphosen XIV, 623 gegebene Schilderung ist voll poetischer Anmuth, der Kopf der Pomona hat die Formen und das süsse räthselvolle Lächeln Lionardo's, die Färbung ist ungemein warm und blühend. Die Originalskizze zu dem Bilde sieht man zu Windsor.

Ebenfalls in nahem Anschluss an den grossen Meister entwickelt sich *Marco d'Oggione* oder *Oggionno*, so genannt nach dem kleinen Flecken bei Mailand, wo er etwa um 1470 geboren ward. Wir wissen, dass er 1490 bei Lionardo arbeitete, und er scheint bis 1540 gelebt zu haben. Er übersetzt die Typen seines Meisters in eine derbere Ausdrucksweise, mit etwas gröberer Formensprache, die sich zugleich durch ein kräftiges Kolorit ausspricht. In der Brera sieht man als Hauptbild des Künstlers die grosse aus S. Marta stammende Altartafel Nr. 445, welche die Erzengel Michael, Gabriel und Rafael als Ueberwinder Lucifer's darstellt, bezeichnet mit dem Namen des Künstlers MARCVS. Die Gestalten sind nicht eben schwungvoll, eher etwas schwer, der lionardeske Typus der Köpfe ist nicht frei von Uebertreibung und doch nicht ohne Anmuth, wenngleich etwas zu kräftig modellirt. Das Kolorit ist von tiefer Glut, wie Emaille verschmolzen; bezeichnend sind die gelben Gewänder mit rothen, die rothen mit grünen Schatten. In derselben Sammlung findet man noch mehrere Bilder des Künstlers, so eine Himmelfahrt der Madonna, Nr. 452, aus der Kirche della Pace, zwei kleinere Tafeln mit Franziskus und Antonius, welche zwei Stifterinnen empfehlen, eine Madonna mit dem h. Paulus und Johannes dem Täufer, Nr. 316, und endlich die tüchtige Kopie von Lionardo's Abendmahl. Auch einige Fresken des Künstlers sieht man im Corridor, so Nr. 14, die Himmelfahrt der Madonna, in kräftigem Ton gemalt und mit leidenschaftlicher, aber schon übertriebener Bewegung. Auch die Hochzeit zu Kana, Nr. 19, zeigt die Neigung, Lionardo's Geberdensprache zu übertreiben, obwohl Christus und die Apostel nicht ohne Würde sind. Mehrere einzelne Figuren von Heiligen ebendort, Nr. 21 und 22, verrathen wieder die etwas in's Derbe, ja Klotzige ausartende Energie des Künstlers. Dasselbe gilt von Adam und Eva im Paradies, Nr. 32, wo namentlich die steife ungeschlachte Eva wenig Sinn für weibliche Anmuth bekundet. In der Ambrosiana findet sich von ihm eine Madonna mit dem Kinde, welches mit den Händchen nach der Brust der Mutter langt; ein ebenfalls in's Breite und Derbe gezogener Typus Lionardo's, doch nicht ohne eigenthümliche Anmuth und dabei von trefflicher plastischer Durch-

bildung, in welcher man Lehre und Beispiel des grossen Meisters erkennt. Ein tüchtiges Altarbild des Künstlers, eine thronende Madonna mit vier Heiligen und drei Engeln, sieht man in einer nördlichen Seitenkapelle von S. Eufemia. Es ist ein schlicht symmetrisch aufgebautes Bild von gutbewegten Charakteren, nur die weiblichen Köpfe sind im Streben nach Grazie nicht frei von Gezwungenheit, die Farbe ist goldig warm und von intensiver Leuchtkraft. Auch das Museum zu Berlin besitzt ein grosses Altarbild, Nr. 210, welches die auf einer Rasenbank sitzende Madonna mit dem Kinde darstellt, das den knieenden h. Ambrosius segnet, während der Apostel Paulus und St. Georg dabei stehen. Das kräftig und frisch in einem etwas kühlen Farbenton durchgeführte Bild ist wieder durch eine diesem Künstler eigenthümliche Alpenlandschaft ausgezeichnet. In Petersburg besitzt die Galerie der Ermitage eine von Waagen ebenfalls diesem Meister zugeschriebene kleinere Kopie des Abendmahls von Lionardo, die Sammlung Stroganoff eine halbverschleierte, im Uebrigen nackte weibliche Figur von grossem Schmelz der Behandlung, wieder charakteristisch durch die breiten Formen des rundlichen Kopfes und durch einen poetischen landschaftlichen Hintergrund.

Sodann gehört hierher *Giov. Ant. Beltraffio* (1467—1516), von welchem zunächst eine Madonna in der Casa Poldi zu Mailand zu erwähnen ist. Sodann sieht man bei Herrn Morelli von ihm das Brustbild eines jugendlichen Christus von einer an Lionardo erinnernden Feinheit und Zartheit der Durchbildung und herrlichem Ausdruck. Besonders aber gewinnt dieser Künstler durch eine Reihe trefflicher Porträts an Bedeutung. So in der Ambrosiana ein männliches Brustbild, welches bei tüchtiger Auffassung und gediegener Durchführung nur in den Schatten des Fleisches gar zu schwere trübe Töne zeigt. Ein ausgezeichnetes männliches Porträt von vorzüglicher Kraft der Auffassung, fein ausgeführt, von ruhig ernster Haltung, sieht man bei Herrn Frizzoni. Diese Arbeiten zeichnen sich durch die breite Auffassung und die unbestechlich gediegene Durchführung aus. Das Museum zu Berlin besitzt eine grosse Altartafel mit der h. Barbara, in deren Gesicht der Typus Lionardo's zu einer ernsten Strenge umgebildet erscheint, womit das kräftige bräunliche Kolorit gut zusammenstimmt. Dieselbe Galerie besitzt von ihm eine kleinere Madonna mit dem auf einer steinernen Brüstung vor ihr sitzenden Kinde, welches von der Mutter eine Blume empfängt. Endlich noch ebendort das gediegen behandelte Brustbild eines Bentivoglio, aus welchem ein Aufenthalt zu

Bologna für den Künstler sich zu ergeben scheint. Auch die Galerie zu Bergamo bewahrt eine Madonna von Beltraffio.

Von grösserer Selbständigkeit erscheint *Cesare da Sesto*, der bis nach 1523 lebte, vorübergehend in Rom bei Rafael arbeitete, aber seine lombardische Eigenthümlichkeit im Wesentlichen festhielt. Er ist ein Künstler von einer zarten fast empfindsamen Süssigkeit, die sich sowohl in den Formen, wie im Ausdruck und dem duftigen Schmelz der Farbe ausspricht. Ein frühes treffliches Werk von ihm ist die grosse Taufe Christi beim Duca Scotti in Mailand. Christus, sowie der Täufer sind nackt dargestellt; ungemein zart in Ausdruck und Bewegung, licht und fein gemalt mit trefflichem Helldunkel in den klaren Schatten des Fleisches. Die Landschaft ist äusserst sorgsam durchgeführt und erinnert mit den wunderlich phantastischen Felsen und den zierlichen Blumen und Kräutern des Vordergrundes unmittelbar an Lionardo. In der Brera sieht man unter Nr. 323 eine liebliche fein ausgeführte Madonna mit dem Kinde. Die ebendort unter Nr. 459 vorhandene Kopie nach Lionardo's Madonna mit dem Basrelief, wozu noch die Heiligen Joachim und Joseph hinzugefügt sind, erinnert durch das kraftvoll tiefe Kolorit und die dunklen Schatten im Fleisch weit eher an Marco d'Oggione. Die Ambrosiana besitzt von Cesare einen jugendlichen Christuskopf, in welchem Lionardo's Auffassung deutlich nachklingt. In der Galerie zu Turin sieht man eine Madonna unter Nr. 125 von anziehender Weichheit. Seiner späteren Zeit gehört die Anbetung der Könige im Museum zu Neapel, ein Werk, in welchem die gar zu gedrängte Anordnung den einzelnen schönen Motiven Abbruch thut. Von der Kreuzung rafaelischer Einflüsse mit denen der Schule Lionardo's zeugt ein grosses sechstheiliges Altarbild mit der Madonna und einzelnen Heiligen beim Duca Melzi zu Mailand, ein Werk, das zu den schönsten des Künstlers gehört. Weniger günstig erscheint er in dem mit seinem Namen und der Jahreszahl 1521 bezeichneten Rundbild der Galerie des Vatikan. Es stellt die Madonna mit dem Christkind auf Wolken schwebend dar, unten Johannes der Evangelist und der h. Augustinus, welchem der Kleine den Gürtel seiner Mutter zeigt. Hier sieht man, dass bei dem unselbständigen Künstler das Stilgefühl durch die verschiedenen Einflüsse bedenklich in's Schwanken gerathen ist. Eine zarte Madonna, die dem Christkinde die Brust giebt, warm und klar in der Färbung, besitzt endlich die Ermitage zu Petersburg.

Noch ist hier *Giovanni Pedrini* oder *Pietrino* zu nennen, der sich

von 1493 bis 1540 nachweisen lässt und in der Brera unter Nr. 474 durch eine Magdalena von tief erregtem Ausdruck vertreten ist. In der Sakristei von S. Sepolcro sieht man ein tüchtiges Altarbild des Künstlers, eine Madonna mit dem Kinde, welche den Typus Lionardo's deutlich verräth. Im Chor von San Marino zu Pavia ein ähnliches Bild vom Jahre 1521. Das Museum zu Berlin besitzt von ihm zwei



Fig. 104. Madonna, von Andrea Solario. Brera.

Halbfiguren der büssenden Magdalena und der Katharina; die Galerie der Ermitage zu Petersburg eine Halbfigur Christi von gesuchtem Ausdruck und gezwungener Bewegung.

Ungleich bedeutender und selbständiger ist *Andrea Solario*, den man von 1495 bis 1515 verfolgen kann. In seiner früheren Zeit besuchte er die Schule des Giovanni Bellini, und aus dieser Epoche datirt das männliche Brustbild Nr. 322 in der Brera, luftig fein und warm

gemalt wie ein Venezianer. Auch die anziehende Madonna ebendort Nr. 325 mit den Heiligen Joseph und Hieronymus und zwei Cherubim in hübscher Landschaft (Fig. 104) deutet auf dieselbe Schule, obwohl das Bild jetzt, namentlich durch das kalte Blau im Mantel der Maria an Harmonie eingebüsst hat. Die ruhige Haltung der Madonna, der stille Ausdruck ihres mütterlichen Kopfes, die markige Charakteristik und äusserst gediegene Durchbildung in den Köpfen und Händen der beiden Alten deuten auf die Schule Bellini's. Bezeichnet ist das Bild mit der Jahreszahl 1495 und dem Namen des Künstlers Andreas Mediolanensis. Dieser energische Naturalismus milderte sich später durch den Einfluss Lionardo's zu liebenswürdiger Weichheit und Milde. So schon in Johannes dem Täufer und der h. Katharina vom Jahre 1499 in der Casa Poldi, wo indess noch eine gewisse alterthümliche Herbigkeit sich erkennen lässt. Ganz köstlich, mild und fein bei klarer warmer Färbung ist die holde Madonna im Louvre, welche sich mit zärtlichem Ausdruck über das Christkind neigt, um ihm die Brust zu geben. Der edlen Innigkeit der Empfindung entspricht die zarte Zeichnung und Modellirung besonders in den Händen der Madonna und dem Körper des Kindes und der duftige Schmelz der Behandlung. Eigenthümlich lombardisch ist das Saftgrün des Kissens, auf welchem der Kleine sitzt. Nur der etwas steife Faltenwurf, namentlich im Aermel der Madonna verräth noch eine Spur alterthümlicher Strenge. Das liebenswürdige Bild ist offenbar aus der mittleren Zeit des Künstlers und trägt die Bezeichnung „Andreas de Solario fa". Ob das männliche Porträt, welches ebendort ihm zugeschrieben wird, wirklich ihm gehört, dürfte zweifelhaft sein; die eigenthümlich strenge Gluth des Kolorits deutet allerdings auf einen Lombarden.

Seine weitere Entwicklung lässt sich an einem trefflichen Eccehomo der Galerie Poldi und noch mehr ebendort an der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten vom Jahre 1515 verfolgen. Es ist ein kleines, köstliches Bild mit herrlicher Frühlingslandschaft, in Formen und Ausdruck an Lionardo erinnernd. Nicht minder edel in der Galerie zu Brescia ein kreuztragender Christus, der von einem Mönch verehrt wird; ferner in der Galerie zu Bergamo ein Christus mit der Dornenkrone, innig und tief empfunden. Bei anderen Darstellungen des leidenden Christus, wie in der Galerie Borghese zu Rom, hat der Künstler sich in's Uebertriebene verirrt. Eins seiner letzten Werke ist das grosse, angeblich von Giulio Campi vollendete Altarbild der Certosa zu Pavia, welches die Himmelfahrt der Madonna darstellt. Sie steht

etwas alterthümlich steif und feierlich auf Wolken und erhält namentlich dadurch ein schwerfälliges Gepräge, dass zwei Engel auf beiden Seiten ihren Mantel weit ausbreiten, während zwei andere mit der Krone über ihr schweben. Ganz köstlich dagegen sind die kleineren Engelknaben, welche singend und jubelnd sie umgeben. Unter dieser reich bewegten Gruppe öffnet sich der Blick in ein herrliches Flussthal, dessen phantastische Felsbildungen mit Burgen und Kirchen bedeckt sind. Im Vordergrunde umgeben die Apostel mit lebhaften Bewegungen des Erstaunens den offenen Sarkophag. Die genaue Sorgfalt der Durchführung steht hier in einem gewissen Gegensatz zu der Grösse der Formen und der freien Bewegung der Gestalten; aber das Ganze ist ein Werk von edler Innigkeit des Ausdrucks und hoher Gediegenheit der Behandlung.

Weitaus der bedeutendste unter den Nachfolgern Lionardo's ist der edle *Bernardino Luini*, so genannt von dem reizend gelegenen Marktflecken am Lago maggiore, der sein Geburtsort ist. Wir wissen von den Lebensumständen dieses liebenswürdigen Künstlers so gut wie Nichts, nicht einmal das Datum seiner Geburt oder seines Todes. Bis gegen 1530 scheint er gelebt zu haben und um 1500 soll er zuerst nach Mailand gekommen sein. Wir werden aber das letztere Datum jedenfalls früher ansetzen müssen, denn sicherlich hat er den Einfluss Lionardo's noch unmittelbar erfahren. Wenn man ausserdem erwägt, dass in den früheren Werken des Künstlers sich noch Spuren alterthümlicher Anschauungen finden, so wird man ihn zu denjenigen Meistern rechnen müssen, welche noch aus der älteren Schule vor Lionardo's Auftreten hervorgegangen sind. Auf dem Fresko des zwölfjährigen Jesus im Tempel in der Kirche zu Saronno scheint der Künstler sich selbst in vorgerücktem Alter dargestellt zu haben; wir werden demnach seine Geburt wohl bis um 1470 hinaufrücken dürfen. Auch seine überaus zahlreichen Werke bieten nicht genügende Anhaltspunkte, um seinen künstlerischen Entwickelungsgang festzustellen, da keinerlei urkundliche Mittheilung über dieselben vorliegt und die Bilder selbst nur selten mit dem Namen des Meisters oder mit einer Jahreszahl versehen sind. Mehr als irgend ein anderer hat Luini das Erbe Lionardo's angetreten, weniger freilich in der tiefen Geistesmacht und dem gewaltigen Ernst der Charakteristik, als vielmehr in der holden Anmuth der Köpfe und Gestalten. Nicht unähnlich Sodoma ist auch Luini's Kunst dem Jugendlichen zugethan, und seine Madonnen, Engel und jugendlichen Heiligen sind durch einen besonderen Zug von Reinheit und Zartheit ausgezeichnet.

Das Herbe, Leidenschaftliche ist nicht sein Reich, und selbst die Männer- oder Greisenköpfe haben mehr den Charakter milder Gelassenheit, als energischer Thatkraft. Für figurenreiche Compositionen fehlt ihm der grosse einfache historische Zug und der lautere Rhythmus der Anordnung. In solchen Schöpfungen hält er sich nicht frei von der naiven Ueberladung der älteren Zeit, und selbst das Raumgefühl und der Maassstab der einzelnen Gestalten ist nicht immer mit Sicherheit gehandhabt. Aber er entschädigt dafür durch die oft hinreissende Schön-



Fig. 105. Christus unter den Schriftgelehrten, von Luini. London.

heit, die zarte Reinheit, den seelenvollen Ausdruck seiner jugendlichen Köpfe und Gestalten, nicht minder durch das schöne warme Kolorit und die liebevolle Sorgfalt der Durchbildung.

Zu seinen früheren Arbeiten darf man wohl mehrere trefflich ausgeführte Bilder rechnen, in welchen er, vielleicht noch unter der unmittelbaren Leitung Lionardo's, Entwürfe dieses grossen Meisters benützt hat. Dahin gehört das schöne in der Nationalgalerie zu London befindliche Bild, welches den zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten darstellt. (Fig. 105.) Man kann die göttliche Reinheit einer edlen Jünglingsseele im Gegensatz zu irdischer Verschlagenheit

und verschmitzter Berechnung nicht schöner zum Ausdruck bringen, als es hier geschehen ist. Das Bild ist in einem warmen klaren Ton mit der höchsten Sorgfalt durchgeführt, von delikater Feinheit in den Formen, von zartem Schmelz und dabei von einer Kraft der Charakteristik, die wahrscheinlich auf einen Entwurf Lionardo's zurückzuführen ist. In des Meisters Geist ist auch das feine Leben der ungemein sprechend bewegten Hände, obwohl hier in der Modellirung sich eine gewisse Mühsamkeit verräth. Auf gleicher Stufe steht das köstliche Bild in der Galerie Sciarra zu Rom, welches unter der Bezeichnung Eitelkeit und Bescheidenheit diese beiden Charaktergegensätze in zwei herrlichen Halbfiguren schöner Frauen auf's geistvollste durchführt. Auch hier ist der weiche Schmelz der Farbenbehandlung bezeichnend für Luini, nicht minder aber auch eine gewisse Schwere in der Anordnung und Bewegung der Hände. Das Kolorit ist wieder von goldigem Ton und von köstlicher Frische. Auf Luini darf man vielleicht auch den schönen Kopf eines segnenden Christus in der Galerie Borghese zurückführen, der bei goldigem Kolorit, tiefem Schmelz der Töne, wunderbar weichen Uebergängen in der Modellirung und köstlicher Sorgfalt der Ausführung dem Lionardo sehr nahe kommt. Dabei sind die Hände überaus fein gezeichnet, das blühend rothe Gewand und der blaugrüne Mantel von prachtvoller Wirkung. Eine gewisse Unregelmässigkeit im Gesicht verleiht ihm einen räthselhaften Ausdruck. Sodann gehört die Herodias mit dem Haupte des Täufers auf der Schüssel im Belvedere zu Wien zu den Bildern, in welchen der Künstler unmittelbar unter dem Einfluss Lionardo's steht. Wieder ein Halbfigurenbild; von unheimlichem Reiz das kalte Lächeln in diesem schönen Antlitz mit den unruhig flimmernden Augen und den schwellenden Lippen, im Gegensatz dazu der ernste todesbleiche Kopf des Bussepredigers und im Halbdunkel zurücktretend das energische Gesicht des Henkers. Das Bild ist in etwas kühlem Tone mit einer an Lionardo erinnernden Sorgfalt durchgeführt. Alle diese Werke verrathen eine Feinheit und geistige Wucht, die ebenfalls von der unmittelbaren Einwirkung jenes grossen Meisters Zeugniss ablegt.

Auch in andern Tafelbildern hält sich Luini auf ähnlicher Höhe, wenngleich der geistige Gehalt von geringerer Tiefe ist. Dahin gehört die schöne Tafel der Madonna mit dem Kinde Nr. 329 in der Brera. (Fig. 106.) Maria sitzt in Halbfigur vor einer Rosenlaube, die mit ihren Blättern und Blumen den Hintergrund bildet. Auf dem Schooss hält sie das mit einem leichten Hemdchen bekleidete Christkind, welches

mit lebendiger Bewegung eine neben ihm in einer Vase stehende Blume, einen Rittersporn ergreift, als wolle es dieselbe abbrechen. Die Mutter sieht gelassen diesem Spiele zu, ihr schönes Antlitz zeigt den lionardesken Typus. Das Bild ist trefflich ausgeführt und liebenswürdig empfunden, aber ohne tiefere geistige Belebung. Ein frühes Bild ist sodann in S. Ambrogio an der Aussenseite der Chorschranke ein Eccehomo mit zwei Engeln, Christus voll Milde des Ausdrucks,



Fig. 106. Madonna von Luini. Brera.

aber etwas befangen in der Haltung, die Engel minder anmuthig als gewöhnlich. Eine liebenswürdige Madonna mit dem zu ihren Füssen stehenden Christkinde und vier Heiligen, Augustinus und Petrus Martyr, Hieronymus und Dominicus, welche einen knieenden Stifter in prachtvollem rothem Talar empfehlen, sieht man in S. Maria delle Grazie; eine ähnliche mit Sebastian und einem anderen Heiligen, licht und freskoartig in der Farbe, im Carmine. Ein Meisterwerk des Künstlers ist die Grablegung in S. Giorgio in Palazzo, von trefflicher Anordnung und ergreifender Schilderung des Schmerzes. Die eine der frommen

Frauen umfasst inbrünstig die Füsse des Herrn, die andere küsst innig seine Hand, ein Alter wischt sich die Thränen ab, vor Allem ergreifend aber ist Maria, die noch einmal in das edle Antlitz des Sohnes blickt. Die Composition ist etwas gedrängt, aber doch klar und lebendig, das Ganze durchhaucht von seelenvoller Empfindung, die Färbung in goldig warmen Tönen durchgeführt. Darüber in der Lünette die Verspottung Christi und zu beiden Seiten die Geisselung und die Vorführung des Schmerzensmannes durch Pilatus. Nicht minder vorzüglich ist eine Beweinung Christi in S. Maria della Passione, ein Werk aus einer früheren Zeit, in welchem sich Einflüsse Bramantino's und Borgognone's zu erkennen geben.

In den Sammlungen zu Mailand trifft man ebenfalls zahlreiche treffliche Werke des Meisters an. So in der Brera, Nr. 451, eine thronende Madonna mit Jakobus und Philippus, dem knieenden Stifter Antonio Busti und einem jungen Paare, bezeichnet 1515, edle Profilköpfe, die Farbe überaus frisch, besonders fein die Hände der Madonna. Dagegen ist Nr. 460, Noah von Cham verspottet, zu gering für den Meister. Einiges Treffliche besitzt die Ambrosiana, so einen jugendlichen Christus, die Hände zum Segnen erhebend, köstlich in Ausdruck und Farbe, noch ganz eine Inspiration Lionardo's. Ebendort das Christkind mit dem Lämmchen spielend, in überaus weich verschmolzenem Kolorit; ferner eine grosse h. Familie, ebenfalls dem Lionardo nahestehend, voll Anmuth und Schönheit. Sodann im Pal. Litta eine Verlobung der h. Katharina, bei Duca Scotti eine trefflich ausgeführte Madonna mit Heiligen in reizender Landschaft, aus des Meisters bester Zeit. Mehreres in Casa Poldi, so ein sehr früher h. Hieronymus, eine ebenfalls noch ziemlich frühe Verlobung der h. Katharina, sodann ein kreuztragender Christus von höchster Vollendung aus der reifsten Zeit des Künstlers, besonders herrlich der tiefe Schmerzensausdruck in der Madonna. Endlich beim Grafen Passalacqua eine ungemein liebenswürdige Geburt Christi, wo Maria und Joseph das in der Krippe liegende Kind verehren, ein Hirt mit einem Lamm auf den Armen andächtig zur Seite steht und der Ausblick auf eine liebliche Waldlandschaft mit den Hirten, denen der Engel erscheint, den idyllischen Charakter des anziehenden Bildes noch erhöht.

Mehrere schöne Werke sieht man im Dom zu Como, namentlich eine Anbetung der Könige, sodann im nördlichen Seitenschiff eine Geburt Christi mit herrlichen Engeln, die Madonna noch ganz lionardesk, vor Allem aber eine thronende Madonna mit Heiligen und dem knieen-

den Stifter Carlo Raymondi, an der Predella Hieronymus in der Wüste und der Tod des Heiligen. Das Ganze gehört zu seinen vorzüglichsten Werken, durch Adel der Gestalten, besonders die anmuthige Madonna und köstliche musicirende Engel, sowie durch ein tief leuchtendes Kolorit ausgezeichnet. Trefflich endlich ist ein grosses Altarbild in der Hauptkirche von Legnano.

Ausser den Tafelbildern ist eine grosse Anzahl von Fresken ein Beweis für den Fleiss und die Gewandtheit des Meisters. Unter diesem kommt zunächst eine Reihe von Arbeiten in Betracht, welche in die Galerie der Brera gelangt sind. Manche derselben gehören seiner früheren Zeit an. So einige Bruchstücke profaner Dekorationen, welche von einem Hause la Pelucca bei Monza stammen, unter Nr. 7, 9, 10, 17, 38, 50, 55, 64, 68 im ersten Korridor aufgestellt. Es sind spielende Kinder von grosser Anmuth, hell und fein gemalt, dann die Verwandlung der Daphne, wobei anziehend naiv geschildert wird, wie Apollo träumerisch dasitzt; das Nackte mit Verständniss behandelt, der Ton licht und klar. Dann ebenso die Geburt des Adonis, ein Opfer des Pan, endlich der Auszug der Israeliten. Ueberaus anmuthig ist sodann ein Cyklus von Darstellungen aus der Geschichte der Madonna, aus S. M. della Pace stammend. Zunächst die Verkündigung des Engels an die h. Anna, durch innigen Ausdruck, edlen Gewandwurf und reizende Landschaft ausgezeichnet. Ebenso die Begegnung der h. Anna mit Joachim, die Erziehung der Madonna und ihre Vorstellung beim Hohenpriester, sowie der Traum Josephs, wobei die tiefe Ruhe des Schlafes schön charakterisirt ist. Die Darstellung der Madonna im Tempel ist ein lebendig erzählter Vorgang mit trefflichen Volksfiguren. Die Geburt der Maria, köstlich leicht und frei gemalt, mit Motiven, deren Lebendigkeit an Andrea del Sarto erinnern. Dahin gehört ferner die Darstellung, wie Joseph zum Gemahl der Maria bestimmt wird, eins der schönsten Werke mit köstlichen Köpfen voll inniger Empfindung. Vortrefflich ist der Alte, welcher den ob der Kunde ganz erschreckten Joseph zu beruhigen sucht. Endlich Maria und der h. Joseph, die von der Vermählung heimkehren, wobei er sie liebreich anblickt und sie innig hingegeben ihm folgt. Diese ganze Reihenfolge gehört zu den liebenswürdigsten Arbeiten des Meisters. Eins der schönsten Stücke ist ferner die aus dem Kloster della Pace stammende Einzelfigur eines jungen Mädchens, schön und kräftig in einem tiefen Kolorit ausgeführt und mit herrlichem Gewand, sodann mehrere aus dem Kloster delle Vetere stammende Einzelgestalten von Heiligen, sowie des Er-

lösers und des auferstandenen Christus, dieser besonders von feierlicher Bewegung und edlem Gewandwurf, in sehr hellem lichtgrauem Kolorit durchgeführt. Entzückend ist aus demselben Kreise ein anbetender Engel, schlicht und edel der h. Thomas von Aquin, natürlich belebt in Lage und Haltung der Prophet Habakuk, der von einem Engel geweckt wird. Ebenso einige einzelne Heiligen aus dem Kloster S. Marta, vor Allem aber das grosse Freskobild aus der Kirche S. Maria di Brera, welches den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1521 trägt. Hier sieht man die huldvolle Gestalt der Madonna auf dem Throne, an dessen Stufen in feierlicher Haltung mit mächtigem langbärtigem Haupt der h. Antonius und die hoheitvolle h. Barbara stehen, letztere eine wahrhaft königliche Erscheinung von strahlender Schönheit. Ein herrlicher Engelknabe mit der Laute, der zu den Füssen der Madonna musicirt, schliesst diese treffliche Composition ab, die an Adel und Anmuth, an Zartheit der Empfindung, an freier Schönheit des Faltenwurfs bei liebevoller Vollendung zu den köstlichsten Klängen dieser goldenen Zeit gehört. Noch andere Arbeiten in derselben Sammlung, theils von Luini, theils von seinen Schülern ausgeführt, bezeugen die leichtfliessende, frei entwickelte Schöpferkraft des Künstlers. Eine einzelne überaus edle Gestalt ist ferner der h. Gerardus am linken Chorpfeiler im Dom zu Monza.

Zu den bedeutendsten und zugleich frühesten Werken des Meisters gehört das grandiose Freskobild in der Ambrosiana, welches aus dem Hospital di S. Corona stammt und die Verspottung Christi darstellt. Hier ist die Gestalt Christi zwar nicht geistig bedeutend, aber von edlem würdevollem Ausdruck, und die Charakteristik der Henker, ganz in Luini's Geiste, massvoll, selbst milde. Das Bild ist durch Säulenstellungen in drei Theile zerlegt und erhält besonders durch die zu beiden Seiten knieenden Gestalten der Stifter, Kanoniker in ihrem feierlichen Kostüme, das Gepräge markiger Charakteristik, die durch kraftvolle Farbengebung bedeutsam und lebendig wirkt. Es trägt die Jahrzahl 1515.

Ein ganzer Cyclus von Fresken des Künstlers befindet sich in der Wallfahrtskirche bei Saronno. Hier hat er die Vermählung der Maria und den zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten, sodann im Chor die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel ausgeführt: figurenreiche Compositionen, etwas gedrängt in der Anordnung, nicht immer glücklich im Maassstab der Gestalten, aber voll herrlicher Einzelheiten von lauterster Schönheit und süssester Innigkeit.

(Fig. 107.) In der Anbetung der Könige hat er nach Art der Florentiner die Scene in freier Landschaft entwickelt, wo man den phantastischen Zug vom Gebirge herabkommen sieht. Die Madonna mit dem Kinde, die drei Könige und der jugendliche Page sind von edelster Schönheit, endlich das bezaubernde Engelconcert in der Höhe verleiht diesem Bilde unerschöpflichen Reiz. Dazu kommen noch unter der Kuppel die h. Rochus und Sebastian und im Chor an den oberen Theilen Evangelisten, Kirchenväter und Sibyllen. Endlich die beiden Einzel-



Fig. 107. Vermählung der Madonna, von Luini. Saronno.

figuren der Apollonia und Katharina, die an zauberhafter Schönheit und Schmelz der Behandlung zu seinen vollendetsten Schöpfungen zählen. Auf der Darstellung im Tempel liest man den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1525; doch sind ohne Frage die einzelnen Theile dieses Cyclus zu verschiedenen Zeiten ausgeführt worden, wie man an der verschiedenen Auffassung und Behandlung erkennt.

Andere bedeutende Werke Luini's findet man in Lugano, wo er in der Franziskanerkirche an der grossen Querwand, welche den Chor gegen das Schiff abschliesst, ein sehr ausgedehntes Fresko mit Darstellungen der Passion, bezeichnet 1529, ausführte. Da die ein-

schiffige Kirche mit einem offenen Dachstuhl bedeckt ist, so wird das Bild nach oben giebelförmig abgeschlossen. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet Christus am Kreuz, von wehklagenden Engeln in herrlicher Gruppirung umgeben. Die Gestalt Christi ist von edler Schönheit, der Ausdruck des Kopfes rührend weich, die Engel in Gewändern, Bewegungen und Köpfen voll herrlicher Motive, diese oberen Theile des Bildes von grosser Frische der Färbung, während die übrigen Partien im Kolorit etwas ausgeblichen sind. Zu beiden Seiten sieht man, ebenfalls an sehr hohen Kreuzen, die beiden massvoll charakterisirten Schächer, deren Seelen in alterthümlicher Weise ein Engel und ein phantastischer Teufel in Empfang nehmen. Der ganze untere Plan des grossen Bildes ist mit reich bewegten Gruppen gefüllt und mit Kriegsknechten, aus deren Schaar die Hauptleute zu Pferd hervorragen, prachtvolle Gestalten, theils im Kostüm der Zeit, theils in römischer Tracht. Ausserdem sieht man überall zuschauendes Volk herandrängen, darunter namentlich eine jugendlich schöne Mutter mit zwei Kindern, deren eines sie auf dem Arme trägt. Gleich daneben die herrliche Gruppe der Schmerzensmutter, die in ihrer Ohnmacht von den Freundinnen mit edlem Ausdruck der Theilnahme unterstützt wird. Auf der andern Seite sieht man die Hohenpriester und andere geistliche Würdenträger auf Maulthieren halten, um dem Schauspiel zuzuschauen. Dicht dabei mehrere Schergen, welche sich um die Kleider Christi streiten. Aus all dem Gewimmel hebt sich dann wieder die edle Gestalt des Lieblingsjüngers (Fig. 108), der schmerzvoll zum Kreuze emporblickt, in ihrer weichen Empfindung überaus charakteristisch für Luini. An der andern Seite des Kreuzes hat sich Magdalena niedergeworfen, eine poetische Erscheinung mit prachtvollen, lang herabwallenden Ringellocken, beide Arme, von leidenschaftlichem Schmerz übermannt, ausbreitend. Diese ganze ungemein gedrängte Composition ist über die untere Hälfte des Bildes ausgetheilt.

Die obere Fläche benützte der Künstler, um in einer reich abgestuften Hügellandschaft die ersten und letzten Scenen des grossen Dramas zu entfalten. Er baute daher symmetrisch zu beiden Seiten eine dorische Säulenhalle in das Bild hinein, in welcher man links die Geisselung und Dornenkrönung Christi, rechts die Scene mit dem ungläubigen Thomas sieht; darüber dort Christi Gebet zu Gethsemane, hier die Verklärung auf Tabor. Die grossen Lücken zwischen diesen beiden Endpunkten in der Mitte des Bildes füllte er durch eine figurenreiche Darstellung des Ganges nach Golgatha und durch eine Beweinung

und Grablegung Christi aus. So entstand eine ganze Anzahl von Einzelbildern, jedes für sich reich an köstlichen Zügen an edlen Gestalten, voll Würde und Schönheit, an seelenvoller Empfindung und ergreifender Innigkeit des Ausdrucks. Im Hintergrunde sieht man auf einem Hügel den Tempel von Jerusalem ganz im Charakter eines bramantischen Centralbaues. Die dramatischen Accente fehlen in dem grossen Werke fast gänzlich, die Charakteristik des Gemeinen, der Ausdruck der Leidenschaft sind die schwachen Seiten des Künstlers, dagegen ist eine weiche milde Stimmung selbst über die Hauptleute und Krieger ausgegossen, und die Fülle edler Schönheit, reiner, empfindungsvoller Anmuth ist wahrhaft unerschöpflich. Das ganze Bild stellt sich wie ein riesiger Teppich dar und erinnert zugleich an die im Norden beliebten scenischen Darstellungen der Passionsspiele.



Fig. 108. Johannes, aus Luini's Passion. Lugano.

Unter dem Bilde öffnet sich die Querwand mit drei grossen Bögen gegen den Chor. Hier hat der Künstler an den beiden Mittelpfeilern die h. Rochus und Sebastian dargestellt, letzterer namentlich von hinreissender Schönheit. Die Zwickelflächen füllte er mit sechs grau in grau gemalten Prophetengestalten, edle Gewandfiguren, trefflich in den Raum componirt.

In derselben Kirche sieht man ein grosses Fresko des Abendmahls, welches wohl einige Anklänge an Lionardo zeigt, namentlich den mit beiden Händen sich aufstützenden Jünger, den er indess an das entgegengesetzte Ende des Tisches gestellt hat; auch sonst noch in den Köpfen einige Reminiscenzen an seinen Meister, im Uebrigen aber selbständig in Form und Empfindung, auch in der Anordnung dadurch eigenthümlich, dass gemalte Säulen das Bild in drei Abthei-

lungen zerschneiden, wodurch das Ganze in drei Gruppen zerlegt wird. Da der Künstler ausserdem die mittlere Gruppe durch zwei diesseits des Tisches sitzende Jünger abgeschlossen hat (darunter Judas, der sich in unbehaglicher Empfindung abwendet), so erscheinen die beiden Flügelgruppen völlig ausserhalb der Handlung. So viel Schönes und Edles daher auch hier sich findet, so viel Wärme und Innigkeit des Ausdrucks, so steht das Bild doch in einheitlicher Macht der Composition und geistvoller Prägnanz der Charakteristik beträchtlich unter Lionardo. Das Bild schmückte ursprünglich das Refektorium des Klosters. Endlich sieht man in derselben Kirche eine Freskolünette mit der Madonna, welche das Christuskind hält, das ein Lamm zu besteigen Miene macht, während auf der andern Seite der kleine Johannes, ebenfalls von der Madonna umfasst, niederkniet und auf seinen göttlichen Spielkameraden hinweist. Das Bild ist sehr geschickt in den Raum componirt, in warmen harmonischen Tönen trefflich ausgeführt, die Köpfe anmuthig, namentlich die Madonna von holder Innigkeit. Der Name des Künstlers und die Jahrzahl 1530 tragen modernes Gepräge.

Endlich hat Luini wahrscheinlich in seiner mittleren Zeit das ganze Innere der Kirche San Maurizio in Mailand mit Fresken geschmückt, an denen freilich bei der grossen Ausdehnung des Werkes eine starke Betheiligung der Schüler zu erkennen ist. Diese Werke machen im Ganzen einen stark dekorativen Eindruck, Einzelnes aber gehört durch Adel und Schönheit der Charaktere, Innigkeit der Empfindung und schmelzend weiches Kolorit zu seinen tüchtigsten Arbeiten. Die Kirche bildet ein langgestrecktes einschiffiges Rechteck, mit Kreuzgewölben überdeckt und auf beiden Seiten von vertieften Kapellen, oben von Emporen eingefasst. Ungefähr in der Mitte des Raumes theilt eine Querwand den Chor vom Schiff ab, auf beiden Seiten vollständig mit Fresken bedeckt, die zum Schönsten des ganzen Cyclus gehören. In der Mitte der östlichen Chorwand sieht man eine edle Darstellung des Abendmahls, links davon die Kreuzabnahme, darüber die Geisselung, rechts die Gefangennehmung und darüber Christus gebunden vor Pilatus geführt. An der inneren Seite der Querwand sieht man sodann Christi Verspottung, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Grablegung. An den Zwickelflächen der drei die Querwand durchbrechenden Bögen sind Einzelgestalten von Heiligen und Engeln von grosser Schönheit gemalt, die Aussenseite der Querwand enthält in der Mitte die Himmelfahrt der Madonna, links die Enthauptung des h. Mauritius; darunter im Bogenfeld Johannes den Täufer und zwei andere Heilige, Rosalia

und Petrus Martyr, die einen knieenden Stifter empfehlen. Auf der andern Seite sieht man oben die Darbringung des Modells der Kirche an den h. Mauritius, darunter im Bogenfeld die h. Therese, Katharina und eine andere Heilige, welche eine knieende Stifterin präsentiren, darunter noch die h. Agata und eine Heilige mit einer Spindel, in der Mitte eine Nische mit dem Eccehomo. Das Schönste im ganzen Cyclus ist das Fresko in der zweiten Kapelle rechts: Christus wird von zwei Henkern an die Martersäule gebunden, so dass er als Bild des tiefsten Leidens ohnmächtig zusammenbricht; links empfiehlt die h. Katharina, eine Gestalt von vornehmer Haltung und Schönheit, einen knieenden Stifter, ein Meisterstück grossartiger Bildnissdarstellung; rechts der h. Stephanus im Diakonengewande, von rührender Jugendschönheit. Noch andere treffliche Bilder reihen sich an, so einerseits Katharina, die durch Erscheinen eines Engels vom Tode durch's Rad befreit wird, andrerseits ihre Hinrichtung durch das Schwert, beide Bilder von kühlerer Farbenstimmung. An der Nordseite des Schiffes malte wahrscheinlich Aurelio Luini die Taufe Christi und die Steinigung des Stephanus, wobei es etwas äusserlich und bunt hergeht; endlich die Auferstehung Christi. Der ganze Cyclus, obwohl im Einzelnen ungleich, ist doch eins der schönsten Beispiele grosser Gesammtdekorationen der goldenen Zeit.

In diese Reihe gehören nun auch zwei piemontesische Künstler, die neben Luini die höchste Bedeutung in dieser Schule in Anspruch nehmen: Sodoma, von welchem schon früher die Rede war und *Gaudenzio Ferrari*, der hier näher zu besprechen ist*). Er wurde 1484 zu Valduggia, in einem romantischen Alpenthale Piemonts, geboren und führte sein schöpferisch reiches Leben bis 1549. So zahlreich und bedeutend die Arbeiten dieses energischen und fruchtbaren Künstlers sind, so wenig wissen wir von seinen äusseren Lebensverhältnissen. Ueber alle diese lombardischen Meister des 16. Jahrhunderts breitet sich das undurchdringliche Dunkel aus, welches in den andern Schulen nur die Künstler der früheren Epoche des Mittelalters umhüllt. Kein Vasari hat hier zur rechten Zeit durch seine Aufzeichnungen Licht geschaffen und der späteren Forschung Anhaltspunkte geboten. So sind wir denn ausschliesslich auf Das angewiesen, was die Werke des Meisters uns lehren. Aus diesen erkennt man leicht, dass er in seiner Jugend vielleicht zuerst durch Girolamo Giovenone in Vercelli gebildet wurde, denn

*) Vgl. *Bordiga*, Notizie intorno alle opere di G. Ferrari. Milano 1821 und *Bordiga-Pianazzi*, le pitture di G. Ferrari. Fol. Milano 1835.

einige seiner frühesten Arbeiten tragen in der That das Gepräge naher Verwandtschaft mit diesem Künstler. Dann aber gewann Perugino Einfluss auf Gaudenzio, obwohl wir nicht wissen, ob er etwa die unmittelbare Lehre des umbrischen Meisters erfahren hat. Weiter hat Lionardo und wahrscheinlich auch Luini's Beispiel auf den empfänglichen Sinn des ungemein beweglichen Künstlers eingewirkt. Sodann scheint er nach Rom gegangen zu sein und unter Rafael eine Zeitlang gearbeitet zu haben. Diess kann jedoch erst nach 1513 und nicht wie man wohl annimmt, vorher stattgefunden haben, denn seit 1510 malte er mehrere Jahre in Varallo, in den nächstfolgenden Jahren finden wir ihn in Novara beschäftigt, und sein schönes Bild in S. Gaudenzio daselbst vom Jahre 1515 steht in Form und Empfindung etwa zwischen Rafael und Sodoma, ohne jedoch geradezu Einflüsse des letzteren zu verrathen. Man darf daher annehmen, dass Gaudenzio erst in den späteren Lebensjahren Rafael's sich dauernd in Rom aufgehalten hat. In der That vermögen wir ihn erst gegen Ausgang der zwanziger Jahre in der Lombardei wieder nachzuweisen. In seinen späteren Arbeiten verräth sich dann bald der rafaelische Einfluss durch ein entschiedenes Streben nach Adel, Würde und Anmuth der Köpfe und klassischem Stil der Gewänder, und selbst die plastische Kraft der Färbung und Modellirung erinnert an die römische Schule. Damit verbindet sich aber eine ausgesprochene Neigung zu leidenschaftlichem Affekt und kühnen Bewegungen und bisweilen zu einer Ueberfüllung der Compositionen, in welchen ein Rest alterthümlicher Auffassung sich verräth. Gaudenzio steht wie Luini unter dem Einfluss jener in Oberitalien heimischen kirchlichen Gesinnung, die sich namentlich in Schilderungen der Passionsscenen nicht genug thun kann. Sie hat darin eine starke Verwandtschaft mit der deutschen Empfindung, so dass man fast vermuthen möchte, der starke Zusatz germanischen Blutes in der dortigen Bevölkerung gebe sich darin zu erkennen. Denn während die Schulen von Florenz und Rom auf der Höhe der Renaissancebildung sich von diesen Stoffkreisen fernhalten, ergeht sich Oberitalien mit Vorliebe in Darstellungen des Leidens, bei welchen die Malerei oft mit der Plastik sich verbindet, um jene realistischen Gruppen hervorzubringen, welche an die volksthümlichen Schauspiele der Passion erinnern und an den bemalten Schnitzaltären Deutschlands ihr Gegenstück finden. Mit dieser Tendenz verbindet sich nothwendig ein derber Naturalismus, wie ihn schon Mantegna, Bellini und Crivelli in solchen Stoffen bewährten und Mazzoni mit nicht minderer Kraft in seinen plastischen Gruppen aus-

sprach. Auch Gaudenzio giebt sich diesem volksthümlichen Thema mit der ganzen Energie seines Naturells hin, derber und leidenschaftlicher als der milde Luini und zugleich mit manchen genrehaften Nebenfiguren von Kriegsknechten, Hauptleuten, missgestalteten Zwergen und Kropfigen, die gewiss das Entzücken seines Publikums erregten, uns aber den Eindruck geben, dass sein Realismus mit dem in der rafaelischen Schule gewonnenen höheren Stilgefühl sich nicht immer vertragen will. So sind denn die Schöpfungen Gaudenzio's von ungleicher Art, manchmal von hinreissender Schönheit und erstaunlicher Kraft der Empfindung, dann wieder im Einzelnen phantastisch und stillos. Bemerkenswerth für seine Richtung ist endlich, dass er allem Anscheine nach ausschliesslich im religiösen Stoffgebiet thätig war.

Die Betrachtung seiner Altarbilder ist am besten geeignet, über die stilistische Entwickelung des Künstlers Auskunft zu geben. Als die früheste der uns bekannten Tafeln darf wohl das schöne Altarblatt in der Kirche zu Arona betrachtet werden, welches die Bezeichnung Gaudentius Vincius und die Jahreszahl 1511 trägt. Denn man darf gewiss annehmen, dass mit diesem sonst unbekannten Künstlernamen kein Anderer als Gaudenzio Ferrari gemeint sei. Es ist eine mehrtheilige Altartafel, von einem zierlich geschnitzten auf blauem Grunde vergoldeten Rahmen eingefasst. Das Hauptbild stellt nach einem Motive, welches in der umbrischen Schule häufig vorkommt, die Madonna in Verehrung des neugeborenen Kindes dar. Dieses sitzt auf einem Sack und legt den Finger an den Mund, welchen der kleine Johannes zu ergreifen und wegzuziehen sucht, während ein Engel das Christuskind spielend am Beinchen fasst. Zu beiden Seiten sind links die Heiligen Katharina und Barbara, rechts Augustinus und Petrus Martyr dargestellt, welche eine knieende Stifterin aus dem Hause Borromeo der Madonna empfehlen. Darüber sieht man in der Mitte wieder ganz in Perugino's Art die Halbfigur des segnenden Gottvater, rechts den h. Fidelis und Hieronymus, links zwei andere Heilige, Ersterer besonders von einer an Sodoma erinnernden süssen Jugendschönheit. Gleiche Anmuth und Holdseligkeit zeigen die herrlichen Engel, während die Madonna etwas befangen im Ausdruck ist und die h. Katharina an den spitznasigen Typus Francia's erinnert. Ueber das Ganze ist ein Hauch seelenvoller Milde ausgegossen, die Farbe ist kräftig, tief und harmonisch und erinnert wiederum an Perugino. Vom Jahr 1515 datirt sodann ein ebenfalls aus sechs Tafeln bestehendes Altarwerk in S. Gaudenzio zu Novara. Es enthält unten in der Mitte die thronende

Madonna mit vier Heiligen, daneben wieder auf besonderen Tafeln je zwei Heilige, Petrus und Johannes den Täufer, Paulus und einen Bischof. Darüber sieht man in der Mitte, wie das neugeborene Christkind von zwei lieblichen Engeln gehalten und von Maria und Joseph verehrt wird, während auf dem Felde die Hirten die frohe Botschaft vom Himmel empfangen. Daneben auf zwei besonderen Feldern die Verkündigung, wo die Madonna an Sodoma erinnert. Auch hier verrathen die schlichten herkömmlichen Motive einen immer noch wenig selbständig entwickelten Künstler, der sich aber durch grosse Anmuth und milde Weichheit der Empfindung auszeichnet. Der Farbenton ist goldig-blond, in's Röthliche spielend. Die feinen Ornamente und zierlichen Goldsäume der Gewänder verrathen einen alterthümlichen Sinn für Zierlichkeit. Etwas schwer und gross, nicht ganz lebendig bewegt sind die Hände. Lebendiger ergeht sich der Künstler in den kleinen braun gemalten Predellenbildern, die frisch und lebendig erzählt sind und zuerst einen Anklang an rafaelischen Stil zeigen.

Nicht viel später kann das schöne Altarbild sein, welches man in der Sakristei des Domes daselbst sieht. (Fig. 109.) Es stellt die Verlobung der h. Katharina im Beisein mehrerer Heiligen dar und ist ein schönes Werk von tiefem warmen Ton; die Madonna erinnert etwas an Lionardo. Ebendort befindet sich ein Abendmahl von etwas späterer Entstehung, eng componirt, die sehr bewegten Apostel im Kreise um den Tisch sitzend, milde edle Köpfe, nur Christus etwas leer im Ausdruck, Johannes in herkömmlicher Weise an der Brust des Herrn liegend, die Farbe kräftig und leuchtend. Zu den früheren, bald nach 1515 entstandenen Bildern gehört die Vermählung der Madonna im Dom zu Como, ein Bild, das in der Anmuth der Köpfe Verwandtschaft mit Sodoma aufweist. Ebendort sieht man von ihm ein Altarbild mit der Flucht nach Aegypten. Eine andere Darstellung der Vermählung der Jungfrau, grau in grau gemalt, ebenfalls aus früher Zeit, ein kleines Bild mit naiv lebendigen Zügen besitzt die Ambrosiana. Auch bei Duca Scotti sieht man ein frühes gutes Bild des Künstlers, die Geburt des Christkindes darstellend.

In seiner mittleren Zeit verschwindet die alterthümliche Befangenheit und macht einem freieren Lebensgefühl, einer energischen Charakteristik und einer kraftvolleren Ausprägung der Formen Platz. So die Hochaltartafel mit der Verlobung der h. Katharina in der Collegiatkirche zu Varallo, namentlich aber mehrere Altarwerke zu Vercelli. Besonders edel in S. Giuliano eine Darstellung der Trauer um den

Leichnam Christi, voll tiefer fein abgestufter Empfindung, in der Composition noch an die älteren Meister, namentlich an Perugino erinnernd.



Fig. 109. Verlobung der h. Katharina, von G. Ferrari. Dom zu Novara.

Der trefflich gezeichnete und schön bewegte Leichnam des Herrn wird von zwei frommen Frauen an den Armen gefasst, während Maria den Kopf unterstützt und Magdalena sich zu den Füssen hingeworfen hat, Johannes aber in tiefem Schmerz aufblickend die Hände faltet und

andere Leidtragende, namentlich die ausdrucksvolle Gestalt Josephs von Arimathia dabei stehen. Die reiche streng geschlossene Composition ist von einer phantastischen Felslandschaft eingeschlossen, die Farbe ist kraftvoll und tief, die Ausführung ungemein gediegen, Einzelnes klingt an Rafael an. Noch weit schöner ist ebendort im linken Seitenschiff die Altartafel mit der Anbetung der Könige, ein Hauptwerk dieser mittleren Zeit, wieder in reich belebter Landschaft, die Farbe noch kräftiger, wärmer und leuchtender. Besonders herrlich ist die Madonna, frei und lebendig das Christkind, der eine König hat einen an Perugino erinnernden Ausdruck der Verehrung. Ein possierlicher Hund im Vordergrunde ist einer jener genrehaften Züge, welche Gaudenzio liebt. Ein herrliches Bild von etwas früherer Entstehung ist die Verlobung der h. Katharina im Chor von Sta. Caterina, eine gedrängte Composition von gediegener Durchbildung, streng und sorgsam ausgeführt, besonders die Madonna von huldvoller Schönheit. Hier wie auf andern Bildern Gaudenzio's fallen die charaktervollen Männerköpfe mit prächtigen Vollbärten auf. Auch in S. Paolo sieht man am zweiten Altare links eine Darstellung der Madonna, welche das wieder von zwei Engeln gehaltene Kind anbetet. Die Composition ist schön, voll Leben und Ausdruck, besonders köstlich die drei schwebenden Engelknaben, nur die Fleischtöne sind in den Schatten zu stumpf und grau, die Farbenstimmung des Bildes dadurch gar zu trübe. Doch dürfte dies schwerlich dem Künstler selbst beizumessen sein. Endlich gehört die Hochaltartafel in S. Cristoforo zu seinen herrlichsten Werken. Die Madonna, eine huldvolle Erscheinung von rafaelischer Anmuth, sitzt in einem köstlichen Dickicht von Orangenbäumen und hält das reizend bewegte, vor ihr am Boden stehende Christuskind sorglich mit beiden Händen. Neben ihr steht der h. Christoph, der in Zeichnung und Bewegung an die geschmeidigen Gestalten Correggio's erinnert; ihm gegenüber neben zwei andern Heiligen S. Nicolaus, und im Vordergrund eine ausdrucksvolle knieende Stifterfigur. Zu Füssen der Madonna sitzen im Rasen zwei der köstlichsten musizirenden Engelknaben mit Laute und Geige; andere tummeln sich in kindlicher Lust in den Zweigen des Gebüsches, ein Paar schlägt die Vorhänge zurück, und wieder zwei andere ganz oben singen aus einem Notenblatt. Ein reiner Ton himmlischen Jubels durchklingt dies auch in der Farbe kraftvoll und glänzend behandelte Bild, das vielleicht die schönste unter den zahlreichen Altartafeln des Meisters ist.

Dieser mittleren Zeit gehören sodann auch mehrere Werke in der Galerie zu Turin. Noch ziemlich früh und peruginesk Nr. 58, die

Madonna, welcher die h. Elisabeth das Christkind darreicht, auffallend trüb in der Farbe. Weit geringer sind die dazu gehörigen Tafeln Nr. 52, die Begegnung der Maria mit der Elisabeth, und Nr. 57, Joachim aus dem Tempel vertrieben, welche offenbar einer schwächeren Schülerhand anzurechnen sind, während die aus demselben Cyclus stammende Tafel Nr. 53 mit dem segnenden Gottvater besser, aber ebenfalls sehr trüb in der Farbe ist. Eine grossartige Gestalt sieht man dagegen unter Nr. 49 in dem trefflich ausgeführten Bilde des h. Petrus, welcher einen knieenden Stifter empfiehlt. Das schönste Werk in der Galerie ist jedoch die grosse Pietà Nr. 54, eine edle Composition von leuchtender Kraft des Kolorits, in stimmungsvoller Landschaft von tief ernstem Ton, ergreifend im Ausdruck, treffliche Köpfe, bei denen wieder die herrlich gemalten Bärte auffallen. Auch das neuerdings für die Galerie erworbene Bild (Nr. 54 *bis*), eine Madonna mit dem Kinde und den H. Mauritius und Martinus, ist ein gediegenes Werk seiner mittleren Zeit, von kraftvoller Färbung, die nur durch die zu schweren Schatten beeinträchtigt wird.

Auf der vollen Höhe seiner Kunst schuf Gaudenzio das grossartige Altarbild in der Kirche zu Canobbio mit einer figurenreichen Darstellung der Kreuztragung. Es ist eine gedrängte, doch fest aufgebaute Composition, welche an die rafaelische erinnert. Christus ist seitwärts nach rechts gewendet und blickt in sanfter Ergebung und schmerzlichem Antheil auf die Madonna, die ohnmächtig hingesunken ist, von Johannes und den Frauen mit inniger Theilnahme aufgefangen und beklagt. Gegenüber hat der Künstler sich's nicht versagen können, als Begleiter des Zuges einen stattlichen weissen Rüden anzubringen, während in der Tiefe des Bildes, auf den Beschauer gerade zureitend, die Anführer auf zwei Schimmeln und mehreren braunen Rossen sichtbar werden. Diese Vorliebe für Darstellung von Cavalcaden, die auch auf Luini's Kreuzigung sich bemerklich macht, ist um so auffallender, da die Pferde überaus steif und hölzern sind. Die Reiter zeigen sich als gutmüthige wohlgenährte Männer, mit prachtvollen Bärten in der stattlichen Tracht deutscher oder schweizerischer Landsknechte. Man begreift, dass solche kriegerische Erscheinungen damals die Phantasie eines lombardischen Malers und seines Publikums stark beschäftigen mussten. Auch an Kriegsknechten zu Fuss fehlt es nicht, bei denen der Künstler an Armen und Beinen mit dem Spiel einer effektvollen Muskulatur prunken konnte. Die Behandlung erinnert an Werke aus Rafael's mittlerer römischer Epoche. Doch sind die Typen nicht eigentlich rafaelisch, sondern lombardisch, wie denn das sehr tief gestimmte, kraft-

volle und leuchtende Kolorit an die Ferraresen anklingt. Alles ist mit grosser Gewissenhaftigkeit und zugleich doch mit breitem, freiem und flüssigem Pinselzug ausgeführt. Durch das Zusammendrängen der Composition wirkt das Ganze sehr lebendig, obwohl die einzelnen Motive nicht auf dramatischer Höhe stehen, und der Ausdruck einer eigentlichen Energie ermangelt. Recht schön ist die Madonna, mild in der

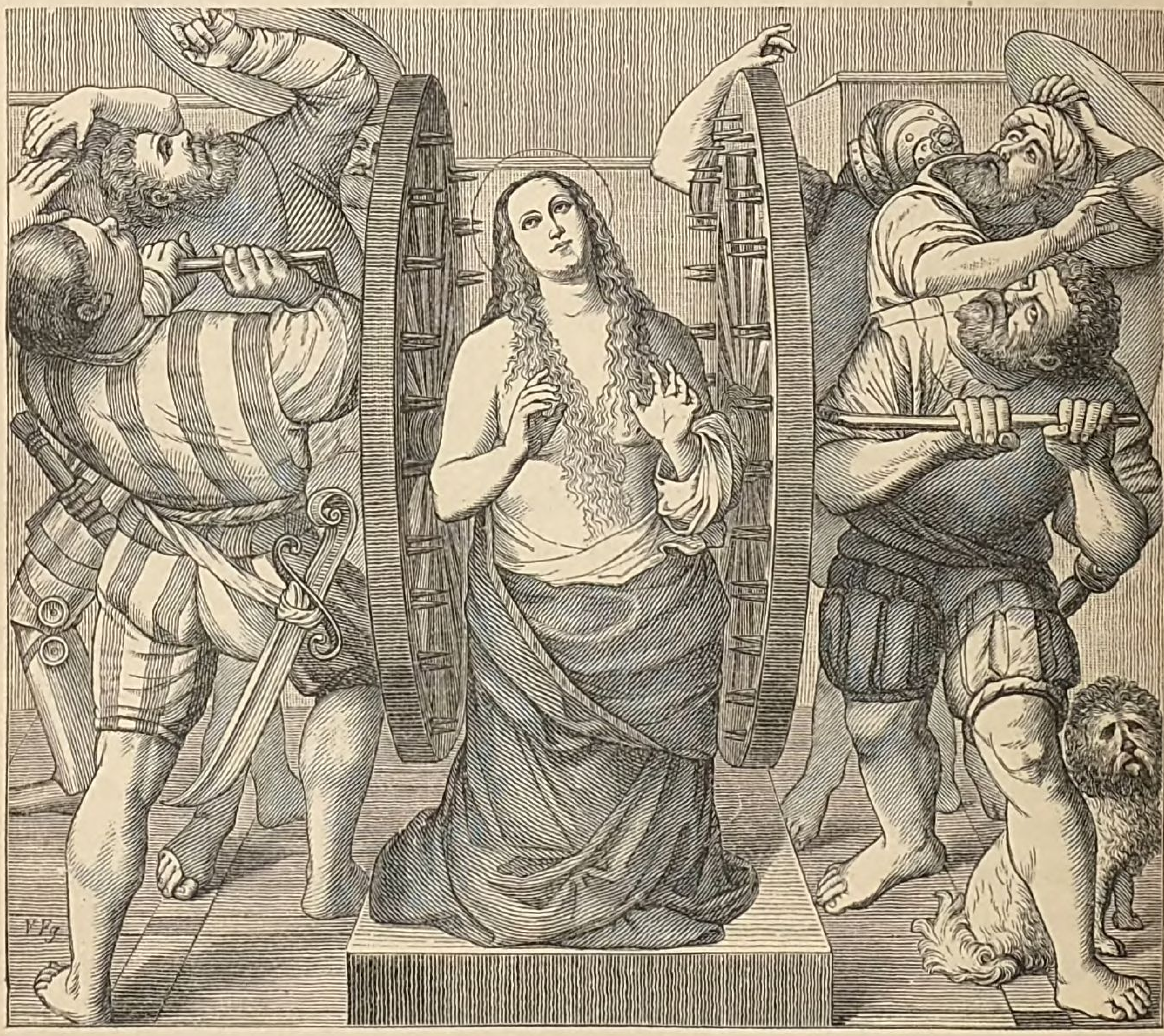


Fig. 110. Unterer Theil des Martyriums der h. Katharina, von G. Ferrari. Brera.

Empfindung der Kopf Christi, der an den Christus von Solario (Kopie) im Berliner Museum erinnert. Bezeichnend für den Geschmack des Künstlers und seiner Besteller ist die alterthümliche Anwendung plastisch heraustretenden Goldschmucks an den Knöpfen und Ornamenten der Pferdegeschirre und der Kriegertrachten.

Diesem Hauptwerk des Künstlers tritt die grosse Tafel mit dem Martyrium der h. Katharina in der Brera (Fig. 110) würdig zur Seite. In überlebensgrossen Figuren ausgeführt, zeigt sie besonders in den mit

Behagen geschilderten Henkern wieder die Vorliebe für herkulische Gestalten, etwa im Sinn der Henker auf Rafael's Spasimo, nur wieder in's Derbere, Landsknechtmässige gesteigert. Dies Behagen an der Ausmalung einer Henkerscene contrastirt seltsam mit dem ziemlich gleichmüthigen Ausdruck der Gestalten, die sich nur mässig von dem über sie hereinbrechenden Unheil erregt zeigen. Heftigkeit verräth nur die Bewegung des herabfahrenden Engels, auf dessen Geheiss die Räder sogleich ihren Dienst versagen werden, um die Peiniger selbst zu zerschmettern. Ueberaus mild und edel ist der Ausdruck der Heiligen, deren sanfter Aufblick und milde Formen an Francia erinnern; vortrefflich ist der Körper modellirt und bildet den Lichtpunkt in dem Farbenaccord, der ungemein glänzend, saftig und frisch, fast etwas grell erscheint. Ebenfalls ein Bild der späteren Zeit ist die Taufe Christi in S. Maria presso S. Celso, in Form und malerischer Behandlung dem vorher besprochenen Werke verwandt, besonders der herabschwebende Gottvater und die beiden dienenden Engel von herrlichem Ausdruck. Endlich sieht man in S. M. della Passione ein wegen der ungewöhnlichen gedrängten Composition sehr merkwürdiges Abendmahl, die Apostel voll freier Bewegung, der Farbenton auffallend bleich, freskoartig, das Streben nach dramatischem Ausdruck allerdings nicht frei von Zwang und Manier.

Noch freier und lebendiger ergeht sich Gaudenzio's Kunst in den zahlreichen Fresken, welche er in verschiedenen Epochen seines Lebens ausgeführt hat. Erst hier lernt man ihn in seiner ganzen Frische, Leichtigkeit und Fülle des Schaffens kennen. Bei diesen ausgedehnten Werken kam ihm eine gewisse dekorative Richtung seines Talentes trefflich zu statten, und die meisterliche Sicherheit, mit welcher er diese Technik handhabt, verbürgt ihm einen hohen Platz unter den glänzendsten Freskomalern der Zeit. In lichten klaren Tönen, in kräftiger Entwicklung der Formen und lebensvoller Gestaltungskraft entwirft er diese oft sehr ausgedehnten Werke mit einer Frische, die nirgends Zwang, Anstrengung oder Mühe verräth. Die Compositionen sind selbst bei gelegentlicher starker Ueberfüllung der Pläne klar, die Gestalten voll Würde und Schönheit, namentlich die Madonna und die jugendlichen Heiligen von oft hinreissender Anmuth, die jubelnden Engelchöre vollends von bezaubernder Lieblichkeit, die sich in heiterer Weltlust ausspricht. Besonders weiss er die Gewänder mit einem freien Fluss, einem edlen Schwunge zu behandeln, so dass sie sowohl in den ruhig stehenden, wie in den lebendiger bewegten Gestalten zum vollkommenen Ausdruck

der Geberdensprache werden. Kein Künstler hat über eine schönere und reichere Melodie des Faltenwurfs zu verfügen. Man erkennt aus allen diesen Zügen einen Meister, der mit voller Lust sich in seinen Aufgaben ergeht und der, selbst wo er genrehafte Elemente, Figuren im Zeitkostüme, heitere Episoden einmischt, doch fast immer dabei Schönheit und Adel im Auge behält. Nur im gelegentlichen Anbringen jener kretinartigen Gestalten, die er selbst bei Darstellungen der Passion nicht verschmäht, verräth sich ein Rest ungeläuterter volksthümlich derber Empfindung.

Den Anfang machen die Fresken in Varallo, von denen die frühesten, die am meisten sein ursprünglich lombardisches Gepräge verrathen, sich in einer früher der Madonna, jetzt der heil. Margaretha gewidmeten Kapelle der Franziskanerkirche S. Maria delle Grazie befinden. Er malte hier, angeblich 1507, im Auftrage der edlen Familie Scarognini zwei Fresken der Beschneidung und des zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten. Letzteres ist eine überaus lebendige Composition, deren Einzelheiten in der Charakteristik der spitzfindigen Pharisäer zum Theil an Mazzolino's Auffassung erinnern; überaus edel und rein ist die Jugendgestalt Christi, der in einer hohen Bogenhalle auf erhöhtem Standort die ganze Scene auf's schönste beherrscht. Zu seinen entzückendsten Schöpfungen gehört aber die Beschneidung (Fig. 111), die von einem Klang reinster Jugendanmuth durchhaucht ist. In derselben am Fusse des Sagro Monte gelegenen Kirche malte er sodann bis 1513 an der ganzen etwa 30 Fuss breiten und 24 Fuss hohen Querwand vor dem Chor eine ausgedehnte Darstellung der Passion mit dem grossen figurenreichen Mittelbild der Kreuzigung und nicht weniger als zwanzig einzelnen Seitenbildern aus dem Leben Christi und der Madonna, mit der Verkündigung beginnend und mit der Auferstehung schliessend. Wie später in Lugano wollten auch hier die Mönche das beliebte und ergreifende Thema dem Volke möglichst nachdrücklich vor Augen stellen, aber während Luini dort das ganze Drama in einem einzigen Riesenbilde behandelt hatte, sucht hier Gaudenzio es in einzelne selbständige Scenen aufzulösen und zeigt sich dadurch als der modernere Meister. Allerdings sind alle diese Bilder nicht von gleichem Werthe, im Ganzen aber darf man sagen, dass jene Epoche in Italien keine Darstellung dieses grossartigen Drama's von gleicher künstlerischer Bedeutung hervorgebracht hat. Einzelne Motive erinnern noch an die Kunst Perugino's, allein Alles ist von einer freien Künstlerkraft gestaltet und in einfachen, ergreifenden Compositionen voll nachdrücklichen Lebens entfaltet. Im Hauptbild der

Kreuzigung leidet die Anordnung wohl an Ueberfüllung, weil man auf den Reichthum der Volksscenen, der Kriegsknechte, Hauptleute u. dgl. nicht verzichten mochte. Aber der Künstler hat geschickt zu gruppiren und die Hauptmomente ergreifend herauszuheben verstanden. Am oberen Giebelfelde brachte er schliesslich, von zwei Engelknaben begleitet, in einem Medaillon das kolossale Brustbild des Jesaias an, eine mächtige



Fig. 111. Beschneidung, von G. Ferrari. S. M. delle Grazie.

Prophetengestalt voll Ausdruck, und hier liest man auch die Inschrift: „1513. Gaudentius Ferrarius vallis siccidae pinxit“.

Weiter bietet der Sagro Monte, der steil über dem Ort aufragt, in seinen 46 Kapellen eins der umfangreichsten Beispiele jener besonders in Oberitalien beliebten Calvarienberge, welche in lebensgrossen Gruppen bemalter Figuren aus gebranntem Thon und ausgedehnten Fresken die Passionsgeschichte eindringlich schildern. Die plastischen Gruppen, die man ebenfalls dem Gaudenzio zuschreiben möchte, haben

nichts mit ihm zu schaffen; dagegen gehören ihm die Fresken in der Kapelle der h. drei Könige, die trotz starker Zerstörung noch manchen frischen Zug seiner lebensvollen Kunst erkennen lassen. Sodann in der Kapelle der Kreuzigung die Darstellung des Opfertodes Christi mit zahlreichen Gruppen von zuschauendem Volk, schönen Frauen mit Kindern, Kriegsknechten und stattlichen Reitern in buntem Zeitkostüm, am Gewölbe ein herrlicher Chor klagender Engel, das Ganze ein resolutes Werk aus Gaudenzio's letzter Zeit. Es scheint, dass er mit Vorliebe stets wieder aus dem bewegten Leben der grossen Städte in sein schönes heimathliches Alpenthal zurückkehrte und an der künstlerischen Ausstattung weiterarbeitete. So sieht man in S. M. di Loreto eine Freskolünette mit der Geburt Christi von edler Einfachheit der Anordnung und sinniger Anmuth der Gestalten. In Morbegno, wo in S. Antonio ebenfalls eine Freskolünette mit der Geburt Christi von ihm zeugt, hatte er seine Lebensgefährtin, Maria della Foppa, gefunden. Auch sonst hatte er für die Umgegend reichlich zu thun, wie denn die Pfarrkirche seines Geburtsortes Valduggia wieder ein Fresko mit der Geburt Christi von ihm besitzt. Es ist von hohem Reiz zu verfolgen, wie er gleich allen grossen Meistern der Zeit in solchen einfachen stets wiederkehrenden Aufgaben unerschöpflich reich an frischen neuen Motiven ist.

In den Anfang der dreissiger Jahre fallen sodann die grossen Arbeiten in Vercelli. Zunächst in S. Cristoforo die grandiosen Fresken, mit welchen er die Wände des ganzen Kreuzschiffs bedeckte. Von 1532 datirt die an der Querwand des südlichen Armes ausgeführte Verklärung der h. Magdalena. Das Bild hat allerdings bei einer Belagerung der Stadt im Jahr 1704 starke Beschädigungen erlitten, aber immer noch ist die köstliche nur von ihrem langen Lockenhaar bekleidete, von jubelnden Engeln emporgetragene Heilige eine seiner schönsten Gestalten. Sodann eine edel angeordnete Composition der Magdalena, die dem Heiland die Füsse wäscht. Unten folgt die Einsegnung eines Ehepaars, wo die lebensvolle Macht der Wirklichkeit in Gestalten von prächtiger Freiheit zur Geltung kommt. An der Ostwand des Querschiffes malte er sodann eine grosse Kreuzigung, die drei Kreuze wieder sehr zusammengedrängt, die ganze Composition mit leichter Umgestaltung der geläufigen Anordnung, der Hauptmann z. B. ganz derselbe wie auf dem Bilde in Canobbio, überhaupt die Gruppen der zu Pferde und zu Fuss Zuschauenden von derselben Art in Anordnung und Charakteristik, die ganze Scene überaus belebt, besonders

empfindungsvoll die Gruppe der ohnmächtigen Madonna, der edle Christus und die denselben umschwebenden trauernden Engel, schlicht und gediegen endlich der unten knieende Stifter, das Ganze von grossartiger Freiheit und Kraft. Im nördlichen Querschiff sodann vom Jahre 1534 vier grosse Wandbilder nebst einigen kleineren dazwischen angebrachten mit der Geschichte der Madonna, ihrer Geburt und Vermählung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, daneben an der Ostwand eine riesige Darstellung der Himmelfahrt Mariä, wiederum eines seiner herrlichsten Werke. (Fig. 112.) In weissem sternbesäten Gewande von grossartigem Faltenwurf schwebt die hoheitvolle jungfräuliche Gestalt mit dem Ausdruck innigen Entzückens empor, von jubelnden Engelgruppen umgeben, welche in dem reizenden Muthwillen der Bewegungen und Verkürzungen an Correggio erinnern. Von oben her schwebt Gottvater, eine herrliche Gestalt mit langem weissen Barte herab, um ihr die Krone aufzusetzen. Es ist ohne Frage eine der schönsten Darstellungen des Thema's, die wir kennen. Den unteren Theil bildet die Schaar der Apostel, die in leidenschaftlicher Aufregung der verklärten Erscheinung nachblicken. In den übrigen Bildern herrscht eine heitere, selbst genrehafte Auffassung der Wirklichkeit vor. So namentlich bei der Geburt Mariä, wo die Vorbereitungen zum Baden des Kindes auf's Ergötzlichste geschildert werden. Auch bei der Vermählung bilden die Mädchen aus dem Volk mit den Puffärmeln ihres Zeitkostüms, bei der Anbetung der Könige die mit Hunden spielenden Kinder, der seinem Gebieter die Sporen abschnallende Page heitere Episoden. In der Mitte ist ein h. Bischof und die h. Agnes dargestellt, welche zwei knieende Stifterinnen, vornehme Damen in schwarzer Tracht, der Madonna empfehlen. Das ganze grosse Werk ist in lichten frischen Tönen breit und frei gemalt und zeigt die wonnige Leichtigkeit, mit welcher Gaudenzio sich in solchen grossräumigen Fresken zu ergehen liebte. Ausserdem findet man in dem kleinen Oratorium S. Caterina Reste der ehemals das Ganze bedeckenden Fresken, leider in einem Zustand trauriger Zerstörung. Man sieht noch die Verurtheilung der h. Katharina, dann ihr Martyrium, eine Vereinfachung der Composition in der Brera, endlich nochmals die Heilige, welche der Madonna das Rad präsentirt, dabei eine knieende Bruderschaft. An den Zwickeln des mit Kreuzgewölbe und Stichkappen bedeckten Raumes sind hübsche schwebende Engel meist zu zweien gemalt. Im Klostergange befindet sich noch ein besser erhaltenes Freskobild aus der Legende der Heiligen, ebenfalls aus Gaudenzio's späterer Zeit. Zu seinen empfindungs-

vollsten Schöpfungen gehört aber ein Bild in S. Bernardino, welches Christus tief trauervoll auf dem Kreuze sitzend darstellt, an welches man ihn zu heften im Begriff ist. Der eine Henker lässt sich eben



Fig. 112. Oberer Theil der Himmelfahrt Mariä, von G. Ferrari. Vercelli.

von einem Burschen einen Nagel reichen, die Madonna aber wird durch das Grausige des Moments ohnmächtig. Man kann die Scene nicht einfacher und ergreifender schildern. Die Farbe ist stark ausgeblasst, der überaus freie Vortrag deutet wieder auf die spätere Zeit des Künstlers; vielleicht aber darf man hier an Lanino denken.

An diese Werke schliessen sich die Fresken in der Wallfahrtskirche bei Saronno vom Jahr 1535, wo Gaudenzio im Wetteifer mit Luini die Kuppel mit einer Schaar musizirender Engel ausmalte, die voll frischer Lebendigkeit und Heiterkeit und in köstlicher Freiheit des Schwebens dargestellt sind. In solchen Schilderungen himmlischen Jubels wird der Künstler kaum von einem Andern übertroffen. In Mailand besitzt die Brera im vorderen Korridor eine Reihe von Bildern zur Geschichte der Madonna, welche aus S. Maria della Pace stammen. Besonders schön empfunden ist die Verkündigung, von grosser Innigkeit die Heimsuchung, anmuthig bewegt sind mehrere musizirende Engel, Alles in klarer lichter Färbung mit grosser dekorativer Leichtigkeit hingeschrieben. Bei den meisten Scenen herrscht die Vorliebe für genrehafte Episoden, welche Gaudenzio zu einem der liebenswürdigsten Erzähler machen und ihn wie z. B. bei der Darstellung der Maria im Tempel als einen Vorläufer Paolo Veronese's erscheinen lassen. Eine der anmuthigsten Scenen dieser Art ist die Anbetung der Könige, locker componirt, aber von freier Natürlichkeit und lebendigen Genrefiguren, unter denen auch der unvermeidliche Zwerg nicht fehlt. Dasselbe gilt von der Vertreibung Joachims aus dem Tempel, wo namentlich der Knabe, der ein Hündchen tanzen lässt, auffällt. Auch die Darstellung des Christkindes im Tempel wird unter seinen Händen eine heitere Genrescene, und nur in der gedrängten sehr bewegten Composition der Himmelfahrt Mariä strebt er ein höheres Pathos an.

Zu seinen trefflichsten Arbeiten gehören sodann die Fresken in der ersten Kapelle rechts in S. Ambrogio, wo namentlich eine Kreuzabnahme durch die herrlich bewegte empfindungsvolle Gruppe um den todten Christus ergreifend wirkt. Seitwärts sieht man je zwei Engel mit jenem liebenswürdigen offenen Ausdruck, der durchweg seinen Gestalten eigen ist. Auch diese Werke sind erstaunlich frei und leicht hingeworfen. Noch in der letzten Arbeit, die wir von ihm kennen, den Fresken in einer südlichen Seitenkapelle von S. Maria delle Grazie aus dem Jahr 1542, zeigt sich der Künstler in unverminderter Kraft und Frische. Es ist die figurenreiche Darstellung einer Kreuzigung, ein grosses Bild mit spitzbogigem Abschluss, eine gediegene Composition voll Leben und Ausdruck, obwohl die Nebenfiguren der Kriegsknechte und des Hauptmanns sich etwas zu stark geltend machen. Im Wesentlichen sind es die Motive des Bildes zu Varallo, nur enger zusammengedrängt, wodurch die Schächer stärker bewegt werden, wie denn überhaupt Alles dramatischer aufgefasst ist. Würdevoll und edel

zeigt sich die Gestalt und das Antlitz Christi, wunderschön auch die den Heiland umschwebenden Engel, tief empfunden die Gruppe um die ohnmächtige Madonna, namentlich Johannes von ergreifendem Ausdruck der Klage, leidenschaftlich bewegt die in verkürztem Halbprofil sich bietende Magdalena, deren gewaltsamer Schmerz sich in den heftig ausgestreckten Armen verräth. Die unteren Theile des Bildes sind stark ausgeblichen und haben auch sonst gelitten, die oberen dagegen, namentlich die Engel am Gewölbe, sind überaus kräftig und farbenfrisch. Gegenüber ist die Geisselung dargestellt, ebenfalls stark dramatisch bewegt, in den unteren Theilen leider arg zerstört. Darüber sieht man, wie der Schmerzensmann dem Volke dargestellt wird, eine klare Composition voll edler Empfindung, wobei die milde Ergebung im Ausdruck Christi durch die keck und frei bewegten Henker noch gesteigert wird. An den Gewölbkappen endlich malte Gaudenzio auf blauem Grunde je zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, Gestalten von freier Schönheit, köstlich und leicht schwebend.

Endlich ist noch des reichen Schatzes von Kartons zu gedenken, welcher sich in der Akademie zu Turin befindet. Sie gehören durch Adel des Stils, Reinheit der Formen und rafaelische Schönheit der Gestalten, der Köpfe und Gewänder zu den werthvollsten Arbeiten des Meisters.

Von den Schülern Gaudenzio's ist hauptsächlich *Bernardino Lanino* zu nennen, der in manchen seiner Werke seinem Meister sehr nahe kommt, später aber — er lebte bis gegen 1580 — sich nicht von Manier frei zu halten wusste. Im Dom zu Novara sieht man mehrere recht gute Fresken aus der ehemaligen Kapelle des h. Joseph. Ein vortreffliches Bild der thronenden Madonna mit den Heiligen Rochus, Johannes dem Täufer, Sebastian und Antonius, mit dem Namen des Meisters „Bernardinus" bezeichnet, kraftvoll und schön gemalt, wie ein Gaudenzio, besitzt die Galerie zu Turin unter Nr. 60 *bis*. Ein gutes Bild derselben Sammlung ist auch Nr. 56, eine grosse Kreuzabnahme, die sich allerdings stark an Gaudenzio anlehnt, indess hinter seiner Kraft erheblich zurückbleibt. Noch recht tüchtig bewährt er sich ebendort in einer thronenden Madonna mit Heiligen, Nr. 62, welche den Namen Bernardinus Laninus und die Jahrzahl 1564 trägt. Dagegen zeigt er sich in der h. Familie, Nr. 51, schon arg manierirt. Recht gut ist wieder ein mit dem Namen und dem Datum 1568 bezeichnetes Bild in S. Paolo zu Vercelli, wo die Madonna das Christkind mehreren Heiligen, unter denen sich auch der Paulus aus Rafael's Cäcilia befindet,

präsentirt. Aus seiner jüngeren Zeit stammen die Fresken in einer Kapelle des rechten Seitenschiffs von S. Ambrogio zu Mailand, St. Georgs Kampf mit dem Drachen und seinen Martertod darstellend. Auch die Brera besitzt von ihm einige Fresken, so ein Engelconcert aus S. Marta, licht und fein gemalt, ebendort die Einzelfiguren der Martha und Magdalena aus derselben Kirche. Ein recht gutes Altarbild ebendort unter Nr. 272 die thronende Madonna mit mehreren Heiligen und einem knieenden Stifter. Endlich sieht man auch in der Wallfahrtskirche bei Saronno mehrere Fresken des Künstlers.

Als Schüler oder Nachahmer Gaudenzio's ist sodann auch *Giuseppe Giovenone* aus Vercelli zu bezeichnen, wahrscheinlich ein Sohn jenes älteren Girolamo. Man sieht von ihm in der Galerie zu Turin unter Nr. 60 ein vortreffliches Bild der Auferstehung Christi, bezeichnet „Joseph' Juvenono oppifice". Christus trägt ganz den Typus wie bei Gaudenzio, welchem überhaupt das Bild in der kraftvollen Färbung und den energischen Charakterköpfen nahe kommt. Sehr tüchtig ist auch ebendort unter Nr. 61 der Auferstandene, welchen die h. Jungfrau und Petrus um Gnade für die unten Knieenden anflehen. Auch hier zeigt sich noch ein schönes tiefgestimmtes Kolorit, und nur die Charakteristik der Köpfe ist etwas flauer und oberflächlicher. —

Wir haben dieser Gruppe nun auch die Schule von Cremona anzuschliessen, obwohl dieselbe weit mehr von den Ferraresen als von Mailand künstlerisch bestimmt wird *). Die Stadt hat im Mittelalter eine mächtige Blüthe gehabt, weil sie durch Friedrich Barbarossa als Nebenbuhlerin Mailands vielfach begünstigt wurde. Aber ihre Kraft und Selbständigkeit erlitt den Todesstoss, als 1322 Galeazzo Visconti sie im Sturm einnahm und seiner Herrschaft unterwarf. Von da war sie unauflöslich mit den Geschicken Mailands verflochten. Noch jetzt empfängt der Wanderer in der stillgewordenen abseits gelegenen Provinzialstadt den gewaltigen Eindruck mittelalterlichen Bürgerstolzes durch die Grossartigkeit der Monumente, welche der ehrgeizige Wetteifer mit Mailand entstehen liess. Besonders der Hauptplatz steht selbst in Italien durch die Opulenz seiner Anlage und die stolze Pracht seiner Gebäude staunenswerth da. In der Mitte erhebt sich der romanische Dom mit seiner edlen Marmorfaçade, neben welcher links der Torrazzo, der höchste Thurm Italiens aufragt, während rechts sich das Baptisterium, ebenfalls ein mittelalterlicher Backsteinbau, erhebt. Gegenüber

*) Vgl. *Crowe* und *Cavalcaselle,* North Italy II, 437 ff. in Jordan's Ausgabe VI, 504 ff. — Conte *Soresina Vidoni,* la pittura Cremonese. Fol. Milano 1824.

öffnen sich die grossartigen Hallen des Rathhauses mit Rundbogenfenstern und trotzigem Zinnenkranz und daneben die gewaltige Kaufhalle. Alle diese Werke gehören der Glanzzeit Cremona's an. Als aber die Renaissance die Welt zu bewegen begann, fand sie auch in Cremona Eingang, und der glänzende Backsteinbau der Lombardei brachte auch hier stolze Paläste und üppige Prachtportale hervor. Seit 1517 führte man sodann die eleganten Marmorarkaden auf, welche sich vor dem Dome hinziehen und ihn mit den benachbarten Gebäuden verbinden.

Inzwischen hatte auch die Malerei nicht gefeiert und sich aus der Stagnation der spät mittelalterlichen Zeit durch das Vorbild Mantegna's und der Ferraresen zu neuem Leben aufgeschwungen. Der erste Künstler von Bedeutung war *Bonifazio Bembo* gewesen, der im Dienste des Herzogs Francesco Sforza seit 1461 bedeutende Arbeiten für die Ausstattung der Kastelle von Mailand und Pavia übernahm, auf deren Umfang wir aus dem Umstande schliessen können, dass für Pavia allein der Kostenanschlag sich auf 8000 Dukaten belief. In S. Agostino zu Cremona sieht man noch die allerdings fast völlig erneuerten Bildnisse von Francesco Sforza und seiner Gemahlin Bianca Maria, welche diese nach dem Tode ihres Gatten dort ausführen liess.

Klarer tritt uns die Gestalt des *Boccaccio Boccaccino* hervor, der um 1460 geboren war und 1518 gestorben zu sein scheint. Schon 1497 hatte er in S. Agostino eine Reihe von Fresken ausgeführt, später in Rom und Venedig gearbeitet, war dann aber nach Cremona zurückgekehrt. Vasari erzählt, er habe in Rom eine Krönung der Madonna gemalt, sei aber wegen dieses Werkes und mehr noch wegen seines beissenden Urtheils über Michelangelo's Arbeiten von der öffentlichen Kritik so scharf mitgenommen worden, dass er im Aerger nach Cremona zurückgekehrt sei. Wenn an dieser Erzählung nicht Alles Erdichtung ist, so muss Boccaccino's Aufenthalt in Rom in viel spätere Zeit fallen, als man gewöhnlich annimmt, da wir ihn seit 1506 im Dom seiner Vaterstadt beschäftigt finden. Möglich, dass er zwischen 1508 und 1514 nach Rom gegangen ist, da wir zwischen diesen Daten allerdings eine Pause in seinen Arbeiten für den Dom finden. Seit 1506 begann man nämlich in Cremona die malerische Ausschmückung des Domes, einen der riesigsten Cyklen von Wandmalereien, welche Italien aufweist. Bekanntlich ist der Dom, ähnlich den Domen von Pisa und Ancona, eine grossartige mittelalterliche Basilika mit ausgedehntem dreischiffigem Querhaus. An den gesammten Oberwänden dieses imposanten Innern ziehen sich die Fresken hin, mit deren Ausführung zunächst Boccaccino

betraut wurde. Er begann wie es scheint in der Apsis mit der Darstellung Christi zwischen den vier Schutzpatronen der Stadt S. Imerio, Omobono, Marcellino und Petrus Martyr. Diese Gestalten sind feierlich entworfen und grossartig angeordnet, streng gezeichnet und im Stil der Ferraresen gemalt. Namentlich ist der thronende Erlöser eine an Bellini's feierliche Gestalten erinnernde Erscheinung. Ueber dem Triumphbogen malte er sodann die Verkündigung im Jahr 1508, die indess völlig übermalt ist. Darauf scheint eine Unterbrechung in der Arbeit eingetreten zu sein, denn erst am 12. April 1514 wird dem Künstler gegen ein Honorar von 1000 Pfund kaiserlicher Währung die Ausschmückung der Arkadenwände an der linken Seite des Mittelschiffs übertragen. Die Anordnung bei diesen Werken ist derart, dass über jedem Arkadenbogen zwei Bilder Platz finden. Hier malte er nun seit 1515 die Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und der Madonna, welche mit der Erscheinung des Engels bei Joachim und der Begegnung Joachims mit Anna beginnen. Letzteres Bild namentlich ist durch eine Anzahl interessanter Bildnisse unter den Zuschauern bemerkenswerth. Man liest hier den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1515. Dann folgt mit derselben Bezeichnung die Geburt Mariä, die in der Anordnung und der anziehenden Lebendigkeit der Schilderung an Andrea del Sarto gemahnt. In der Vermählung der Madonna folgt der Künstler der herkömmlichen Auffassung, und giebt ebenfalls ein liebenswürdig schlichtes Lebensbild. Es folgen sodann die Verkündigung und die Heimsuchung, bei welcher die Anwendung volksthümlicher Trachten zur Belebung des Vorganges beiträgt. Die über der fünften Arkade sich anschliessenden Bilder sind von andern Händen ausgeführt; dagegen beschloss Boccaccino 1518 die Darstellungen dieser Seite mit der Schilderung des zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten; ohne Frage ist es das Meisterstück des Künstlers, klar in der Composition, würdig in der Haltung, schlicht und gediegen in der Ausführung, wobei er die alterthümliche Härte der früheren Bilder glücklich zu vermeiden weiss. Wir dürfen daher vielleicht annehmen, dass er in der Zwischenzeit in Rom gewesen und dort eine freiere Auffassung gewonnen hat. Ohne Frage gehört Boccaccino zu den Lichtern zweiten oder gar dritten Ranges, aber es herrscht in seinen Arbeiten treuherziger Ernst und religiöse Empfindung, die zugleich von einem Hauch der grossen Kunst seiner Zeit berührt und geläutert ist.

Sehen wir uns nach andern Werken des Künstlers um, so finden

wir in der Akademie zu Venedig unter Nr. 132 ein mit seinem Namen „Bochazinus“ bezeichnetes Bild der thronenden Madonna mit dem Kinde, umgeben von der h. Rosa und Katharina und den knieenden h. Petrus und Johannes dem Täufer. Es ist ein treffliches Bild von gediegener Sorgfalt der Ausführung, welche sich bis auf die zierlichen Blumen des Wiesengrundes erstreckt. In den milden Köpfen verräth sich der Einfluss Francia's, ebenso in der lichten klaren Landschaft, die an die Umbrier erinnert. Die Gewänder sind in grossen scharfgebrochenen Falten angeordnet, die Farbe ist von tiefer Gluth und Kraft und gemahnt wie auch der Kopf Johannes des Täufers an venezianische Einflüsse. Besonders prachtvoll wirkt das Goldbrokatgewand des Petrus, das rothe Brokatkleid und der graue gelb gefütterte Mantel der Katharina, das blaue Mieder, das weisse Damastkleid und der rothe Mantel der heil. Rosa. Das grüne Gewand des Täufers mit dem rothen Kleide und dem blauen Mantel der Madonna vollendet den prächtigen Zusammenklang des Kolorits. Demselben Künstler darf man vielleicht mit Crowe und Cavalcaselle das fälschlich dem Perugino zugeschriebene Bild in derselben Galerie Nr. 265 zuschreiben, welches die Jahrzahl 1500 trägt. Es stellt die Fusswaschung dar und verräth einen Künstler, der noch unfertig zwischen verschiedenen Einflüssen umherschwankt, ohne bedeutende Eigenthümlichkeit, vielfach noch alterthümlich befangen, in der Farbengebung am meisten an die Ferraresen erinnernd. Man darf es demnach vielleicht als ein Jugendwerk Boccaccino's betrachten. Ausserdem möge noch in San Quirico zu Cremona ein mit dem Namen des Künstlers und dem Datum 1518 bezeichnetes Bild der thronenden Madonna mit den h. Antonius und Vincenz hervorgehoben werden, an welchen man trotz der Uebermalung den Künstler in der freien Entwicklung seines Stiles erkennt. Seiner früheren Zeit gehört im Hospital ebendort ein büssender Hieronymus von tiefer venezianischer Leuchtkraft, im bischöflichen Palast eine Kreuzigung, ebenfalls aus seiner früheren Zeit mit ferraresischem Gepräge, endlich in der Galerie zu Padua eine Madonna mit dem Christuskinde, das einen Vogel hält, ein tüchtiges Bild, während ebendort die Halbfigur der Madonna mit zwei weiblichen Heiligen bei schöner Färbung gar zu ausdruckslose Typen zeigt und zu glatt und leer in der Behandlung ist.

Als Nebenbuhler Boccaccino's lernen wir *Altobello Melone* kennen. Auch er steht in seiner früheren Entwickelung unter dem Einfluss der Ferraresen. Für den Dom zu Cremona wurde er seit 1517 in Anspruch genommen, unter der ausdrücklichen Bedingung, dass diese

Gemälde der Baubehörde gefallen müssen und dass sie schöner sein sollen als die von Boccaccino, sonst habe der Maler das erhaltene Geld wieder zurückzuzahlen. Er malte nun an der rechten Seite des Mittelschiffs zunächst das Abendmahl und die Fusswaschung, dann Christi Gebet zu Gethsemane und seine Gefangennahme, sowie sein Verhör vor Kaiphas. Sodann an der linken Seite die Flucht nach Aegypten und den bethlehemitischen Kindermord, beide mit 1517 und mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Die früheren von diesen Arbeiten stehen durchaus noch unter dem Einfluss der Ferraresen, leiden mehrfach, wie namentlich der Kindermord, an Ueberfüllung der Compositionen und sind im Kolorit theils bunt und hart, theils flau. Am meisten Kraft und Leben verrathen die Bildnisse in den Zuschauergruppen. Im Ganzen ist aber ein solides Streben nach freierer Gestaltung nicht zu verkennen, wenngleich wir keine Einflüsse Romanino's, wie man wohl gemeint hat, zu bemerken vermögen. Altobello ist auch sonst ein tüchtiger Bildnissmaler, wie man aus verschiedenen ihm wohl mit Recht zugeschriebenen Porträts, z. B. in der Galerie zu Bergamo Nr. 182 und dem Museum zu Stuttgart Nr. 222, erkennt.

Der dritte cremonesische Meister, welcher an den Fresken des Domes betheiligt war, ist *Gian Francesco Bembo*. Er malte 1515 an der linken Seite des Schiffes zwischen den Fresken Boccaccino's und Altobello's die Anbetung der Könige und die Darstellung Christi im Tempel, von denen namentlich letzteres Bild durch Klarheit der Composition und rafaelische Stileinflüsse sich auszeichnet, während das erstere mehr den Schulcharakter der Venezianer und deren Farbengebung zeigt. Ausserdem sieht man von ihm in S. Pietro zu Cremona eine thronende Madonna mit Heiligen und einem knieenden Stifter, die in den freien Motiven der Gewänder, der anmuthigen Bewegung des Kindes und dem würdigen Ausdruck der Köpfe wieder an Rafael anklingt. Das Bild ist mit dem Namen des Künstlers „Johannis Franziscus Bembinus“ und der Jahrzahl 1524 bezeichnet.

Endlich ist unter den älteren Meistern Cremonas *Galeazzo Campi* (1477—1536) zu nennen, der sowohl ferraresische als umbrische Einflüsse verräth und wahrscheinlich zuerst unter Boccaccino sich gebildet hat. Wir kennen von ihm nur einige unbedeutende Altarbilder, die ausserdem meistens durch Uebermalung oder Verputzung gelitten haben; so ein h. Christoph von 1516 in S. Sigismondo, eine Madonna in S. Agata, ein segnender Christus im Palazzo Reale, eine Madonna mit den heil. Sebastian und Rochus vom Jahr 1518 in S. Sebastiano bei Cremona,

endlich in der Galerie zu Modena unter Nr. 38 ein dem Giovanni Bellini zugeschriebenes Madonnenbild, welches an Catena erinnert.

Die völlige Freiheit des neuen Stiles, aber schon mit starker Hinneigung zum Manierismus, findet man bei den Söhnen Galeazzo's *Giulio* und *Antonio*, sowie bei seinem Neffen *Bernardino*. Wir haben diese schon gänzlich von Eklecticismus erfüllten Künstler hier nicht weiter zu verfolgen; namentlich Correggio hat stark auf sie eingewirkt, aber wohl mag darauf hingewiesen werden, wie selbst in diesen Künstlern noch ein bedeutender Sinn für Gesammtdekorationen sich in den Kirchen Cremona's zu erkennen giebt. So ist S. Margherita durch die feinen Fresken Giulio's (1547) ausgezeichnet, die noch voll Anmuth und Würde, auch in der Farbe frisch und gut sind. Das Ganze von trefflicher Harmonie, die Eintheilung der Decke vorzüglich, die ornamentale Einfassung, wesentlich goldene und buntfarbige Ornamente auf weissem Grunde, von grossem Reiz. Noch bedeutender ist S. Sigismondo, eine der schönsten Renaissancekirchen Italiens, einschiffig mit Spiegelgewölbe und tiefen Seitenkapellen mit Kreuzgewölben, das ganze Innere an Wänden und Decken von den Campi und ihren Gehülfen bemalt, wohl etwas zu reich und bunt, weil auch die Pilaster, Zwickel, Gurten und sonstigen Einfassungen anstatt grau in grau durchaus farbig gehalten sind, auch zu grosses figürliches und ornamentales Detail zeigen. Im Ganzen aber von grosser Pracht und festlich heiterer Wirkung, freilich schon etwas weltlich. Bei der Ausgiessung des h. Geistes von Giulio Campi sind die wunderlich herauflangenden Hände auffallend, es ist ein grosses Concert von gesticulirenden Armen, während die dazu gehörigen Heiligen, ganz nach Correggio's Art, fast nur als Gewandmassen mit einem Stück stark verkürzten Gesichtes zur Erscheinung kommen. Das Hochaltarbild von demselben Künstler, die thronende Madonna mit Heiligen, welche Francesco Sforza und seine Gemahlin empfehlen (1540), ist eine gediegene Arbeit von kraftvollem, nur in den Schatten etwas zu schwerem Kolorit. Die dritte dieser prachtvoll dekorirten Kirchen ist S. Pietro, ebenfalls ein edler Renaissancebau, dreischiffig mit Kapellen, Querhaus, Kuppel und halbrundem Chorschluss, ebenfalls vollständig ausgemalt, in der Wirkung ebenso reich als harmonisch, an den Pfeilern und den Friesen über den Arkaden durch plastische Ornamente kräftig belebt, die Gemälde freilich schon stark manierirt. Immerhin stellen alle diese Werke eine Nachblüthe von ungewöhnlich andauernder Kraft und Lebensfülle dar.

Zwölftes Kapitel.

Die Venezianer.

Auch für Venedig war die Zeit gekommen, da seine Malerei die höchste Stufe der Entwicklung ersteigen, die letzten Reste herber alterthümlicher Strenge und Befangenheit abstreifen und sich zu freier Schönheit entfalten sollte. Und zwar vollzog sich merkwürdiger Weise diese letzte Phase höchster Vollendung zu einer Zeit, da es mit der stolzen Macht der Republik unaufhaltsam abwärts ging, da einerseits die immer gewaltiger vordringenden Türken ihr im Orient die lange behaupteten Gebiete entrissen, andrerseits die Entdeckung des Seeweges nach Ostindien (1498) den levantinischen Handel auf andere Bahnen führte und die Markusstadt ihres bisher ausschliesslichen Vorrechtes als Stapelplatz und Vermittlungspunkt zwischen Morgen- und Abendland beraubte. Und doch war die seit Jahrhunderten angesammelte Fülle von Reichthümern und die überlieferte monumentale Gesinnung immer noch so mächtig, dass die Malerei jetzt ihre glänzendsten Aufgaben erhielt und mit ihrer Farbenpracht einen verklärenden Abendschein über die sinkende Herrlichkeit Venedigs ausgoss.

Gemäss der früher schon begründeten Eigenart seiner Kunst war es auch jetzt nicht wie in der florentinischen und römischen Schule der Geisteshauch aus dem klassischen Alterthum, der die Kunst zur vollen Freiheit und Grösse entband, sondern der reiche aus den natürlichen lokalen Bedingungen hervorgehende Zauber, der dieser im tiefsten Grunde naturalistisch angelegten Malerei ihre Vollendung gab. Wer an einem jener sonnigen Tage des Südens die noch in ihrem Verfall verführerische Lagunenstadt in ihrer Lage mitten in den Meeresfluthen sieht, deren Grüsse in schimmernden Lichtreflexen an den Marmorfaçaden verwitterter Paläste hinaufzittern, der begreift, dass hier alle Lust eines farbenglänzenden, schönheitverklärten Erdendaseins ihre Heimath gefunden hat. Die milde Feuchte der Seeluft vermählt sich mit dem Strahlenschein eines sonnig klaren Himmels, und beide Elemente im Verein weben jenen duftigen Schmelz der Töne, der wie

ein geheimnissvolles Klingen die Lüfte durchbebt, alle Gestalten wonnig umgaukelt, die Umrisse jeder Form in einen weichen Schleier hüllt, und in die tiefsten Schatten eine Schaar muthwilliger Kinder des Lichtes in neckischem Wiederschein wirft, dass selbst das Dunkel sich in ahnungsvolles verstohlenes Leuchten auflöst. Und welche Gestalten umspielte damals dies wunderbare Zwillingselement, welche Gestalten eines frei und zwanglos unter glücklicherem Himmel erblühten Menschengeschlechts, dessen edelste Repräsentanten auf allen Bildern der Venezianer den Abglanz eines unvergänglichen Lebens höchster Erdenfreude bis in späte kümmerliche Zeiten werfen! Und dazu sandte der ferne Orient der weithin handelnden Seestadt seine prachtvoll phantastischen Söhne, Männer von hohem Wuchs und würdevoller Schönheit in kostbar schimmernden faltenreichen Gewändern, eine Welt eigenartiger charaktervoller Gestalten, die auf den Marmorfliessen des Markusplatzes unter dem weichfluthenden Mondlicht der orientalischen Pracht der Umgebung eine entsprechende Staffage schufen.

Und dieser Dom von San Marco selbst, wie ragt er mit seinen vergoldeten Kuppeln und seinen schimmernden Mosaiken in die Luft, ein märchenhafter Gruss des Morgenlandes an das Abendland, ein byzantinisches Enclave auf dem Kunstgebiet Italiens! Hatte doch in seiner Form und mehr noch in seiner kostbaren innern Ausschmückung die Kunst des Orients einen neuen Triumph erlebt und den Wundern der natürlichen Umgebung ein kaum minder angestauntes Wunder der bildenden Menschenhand gegenübergestellt! Wer in Venedig in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters mit dem Auge des Künstlers geboren ward, dem musste der feierliche Goldglanz und die strenge Farbenpracht der Mosaiken von San Marco als ein Höchstes künstlerischer Herrlichkeit in die Seele brennen und den Sinn zur Lust an solchem überirdischen Schimmer entzünden. Trat er dann hinaus in's Freie und sah die Vaterstadt mit ihren Palästen und ihren Denkmalen sich im klaren Tageslicht sonnen, sah den Reichthum und die Schätze einer fremden Welt sich in ihren Kaufhallen ausbreiten, sah ihre edlen Söhne und Töchter voll Selbstgefühl sich in festlicher Lust auf dem engen unvergleichlichen Fleck Erde bewegen, den die Vorväter dem launenhaften Elemente abgerungen hatten, so musste wohl all der vereinte Glanz sich zu wundersamer Farbengluth in der empfänglichen Seele entzünden. So kam dann die Farbe als das eigentliche Ausdrucksmittel der venezianischen Malerei, wie es schon den Bellini, Cima, Carpaccio aufgegangen war, jetzt zur höchsten Durchbildung.

Der grosse Bahnbrecher der neuen Zeit war für die venezianische Schule *Giorgione*, oder wie sein eigentlicher Name heisst, *Giorgio Barbarelli*, der wie es scheint um 1477 gleichzeitig mit Tizian geboren wurde*). Es ist nicht nothwendig, das Datum seiner Geburt hinaufzurücken; es genügt vielmehr, anzunehmen, dass er sich ungewöhnlich früh entwickelt habe, denn es wäre nicht der einzige Fall, dass ein jüngerer Künstler der Lehrer eines älteren geworden. Alles deutet darauf hin, dass wir in der That bei Giorgione eine ungemein frühe Entwicklung voraussetzen dürfen. Sein Geburtsort Castelfranco ist ein malerisches, an den Ausläufern der venezianischen Alpenkette gelegenes Städtchen. Noch erheben sich in gewaltigen Massen die halbzerstörten Ringmauern mit zahlreichen Vertheidigungsthürmen, von üppigem Epheu übersponnen. Den Rahmen der schönen Landschaft bilden die sanftansteigenden, reich bewaldeten, mit Villen und Dörfern übersäeten Vorberge, hinter welchen sich die steilen Zacken der Alpenkette mit ihren Schneegipfeln vom blauen Himmel abheben. Wer in dieser Umgebung mit dem Blick des Malers geboren war, dem musste früh schon der Sinn für die Schönheit der Landschaft aufgehen. So sollte Giorgione der Schöpfer der modernen Landschaftsmalerei bei den Venezianern werden.

Die Familie Barbarelli, deren Namen er trägt, gehört zu den vornehmeren der Stadt; Giorgione aber war von illegitimer Abstammung und wurde auch später nicht legitim erklärt, bis er selbst durch den Klang seines Namens den Makel seiner Geburt tilgte. Seine Kindheit verlief ohne Vaterhaus und Elternliebe wahrscheinlich freudlos genug. Früh scheint er nach Venedig gekommen zu sein; übereinstimmend wird seine Anmuth und Liebenswürdigkeit gerühmt, und wegen seiner stattlichen Gestalt und seines hohen Geistes erhielt er, wie Vasari berichtet, den Beinamen Giorgione. Er war der Liebling der Frauen, als geistvoller Gesellschafter und trefflicher Musiker in den vornehmsten Kreisen gern gesehen, die er besonders durch seinen Gesang und sein Lautenspiel entzückte. Von seiner künstlerischen Bildung wissen wir nur, dass er in der Schule Giovanni Bellini's aufwuchs, dort aber bald durch die freie Grösse seines Stiles und die lebensvolle, breite malerische Behandlung alle Mitstrebenden so weit überflügelte, dass er den stärksten Einfluss auf seinen Mitschüler Tizian

*) Vgl. über ihn *Crowe* und *Cavalcaselle* a. a. O., deren tief eindringender Analyse man in den meisten Fällen wird folgen müssen.

und selbst auf seinen Meister Bellini gewann. So wurde er der Begründer des grossen freien Stils der Venezianer und führte ihre Malerei zu jener Höhe, auf welcher Tizian und die Seinen sicher fussen und sich machtvoll in die Breite entfalten konnten. Giorgione selbst war es aber vom Geschick nicht vergönnt, die Früchte seines Strebens zu ernten. Schon im Jahr 1511 raffte ihn ein frühzeitiger jäher Tod hin. Nach Ridolfi starb er aus Schmerz über die Untreue seiner Geliebten und die Undankbarkeit eines Schülers, der sie ihm entführte; nach Vasari wäre er durch die geliebte Frau von der Pest angesteckt worden, wogegen freilich zu sprechen scheint, dass diese Seuche damals in Venedig nicht aufgetreten ist. Wie dem auch sein mag, eine glühend leidenschaftliche Natur haben wir ohne Zweifel in Giorgione zu erkennen, und sie mag zu seinem frühen Untergang mit beigetragen haben.

Von den Werken des Meisters ist nur Weniges auf uns gekommen, da Vieles untergegangen oder durch spätere Ueberarbeitung bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist. Namentlich haben wir den Untergang seiner sämmtlichen Fresken zu beklagen, was um so mehr zu bedauern ist, da er in dieser den Venezianern sonst wenig geläufigen Technik vorzugsweise sich auszeichnete. Es wird erzählt, dass er sein eigenes Haus in Venedig an der Façade mit Bildern geschmückt habe, durch welche er bald die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er habe dann bald den Auftrag bekommen, an verschiedenen Palästen Aehnliches auszuführen. So malte er am Palazzo Loredan Wappenschilde und Atlanten, Löwenköpfe und allegorische Gestalten von Tugenden, darunter die lebenglühende Figur der Fortitudo. Ebenso malte er die Façade des Palazzo Soranzo bei San Polo, wo er nach Vasari's Ausdruck eine Menge Begebenheiten und Phantasiefiguren anbrachte, unter denen ein Bild des Frühlings von demselben Berichterstatter als eines der schönsten Werke gerühmt wird. In solchen Arbeiten überbot er alle seine Zeit- und Landsgenossen dermassen, dass er bei dem Neubau des 1504 abgebrannten Kaufhauses der Deutschen den ansehnlichen Auftrag erhielt, die ganze gegen den Kanal gelegene Seite mit Fresken zu schmücken. Dass er dabei älteren Meistern wie Bellini und Carpaccio vorgezogen wurde, kann nicht wundernehmen, wenn man erwägt, dass diese fast ausschliesslich sich der Tafelmalerei widmeten und dass Façadendekorationen nach Schätzung und Bezahlung schon damals einen untergeordneten Rang einnahmen. Giorgione malte an den unteren Flächen stattliche Reiterfiguren in Colonnaden, an den Friesen, durch welche er die Stockwerke abtheilte, Trophäen, nackte

Figuren und steinfarbige Köpfe als Consolen; an den abgestumpften Ecken des Gebäudes Geometer mit der Messung der Erdkugel beschäftigt; endlich theilte er den oberen, die Façade abschliessenden Fries in Nischen, welche einzelne Gestalten enthielten. Alle diese Werke sind bis auf die letzte Spur untergegangen; die spärlichen Reste hat im vorigen Jahrhundert Zanetti gezeichnet und herausgegeben, aber aus den wenigen einzelnen Figuren lässt sich kein Urtheil über Werth und Zusammenhang des Ganzen gewinnen. Vasari, der das Einzelne höchlich lobt, tadelt, dass man weder eine Folge von Bildern, noch einzelne Begebenheiten aus dem Leben berühmter Personen des Alterthums oder der neueren Zeit finde; er für seinen Theil habe nie den Sinn des Ganzen verstehen können und auch Niemand gefunden, der verstanden hätte, ihn zu erklären. Offenbar hat Giorgione sich von dem herkömmlichen Gedankengang solcher Darstellungen losgesagt und, sich dem freien Zuge seiner Phantasie überlassend, ein Werk geschaffen, das nur durch den Zauber der Schönheit und malerischer Behandlung fesselte.* Bei Vollendung des Werkes im Jahr 1508 entstand ein Streit über die Bezahlung, und auf den Vorschlag Giovanni Bellini's wurden mehrere Maler, darunter Carpaccio, zur Abschätzung der Fresken aufgefordert. Sie setzten den damals bedeutenden Preis von 150 Dukaten fest, worauf dann Giorgione sich mit einer Summe von 130 Dukaten befriedigt erklärte.

Während er noch an der Arbeit war, wusste Tizian es dahin zu bringen, dass die Fresken für die nach der Merceria gelegene Seite des Kaufhauses ihm übertragen wurden. Obwohl dies die weniger sichtbare und daher wenig günstige Seite des Gebäudes war, darf man doch schwerlich mit Crowe und Cavalcaselle annehmen, dass er diesen Auftrag als Schüler Giorgione's erhalten habe. So spärlich die Nachrichten sind, so lassen sie doch recht gut eine Rivalität der beiden Meister erkennen, die hier in ihrem dreissigsten Jahre sicherlich beide völlig selbständig auftraten. Zanetti, der noch genug von diesen jetzt gänzlich untergegangenen Werken sah, rühmt bei Giorgione die glühende und originale schöpferische Kraft, die Neuheit und Lebendigkeit der Motive, die Meisterschaft in Abstufung und Vertheilung von Licht und Schatten, an Tizian den grösseren, ruhigeren und weiseren Genius, der das grosse Feuer Giorgione's in den tiefen Schatten und dem glühenden Fleischton zu einem Stil von vollkommener Schönheit zu mildern gewusst. Die salzige Feuchtigkeit der Luft Venedigs hat alle diese Werke, sowie die übrigen Fresken Giorgione's zerstört. Dagegen schreibt

man ihm in Castelfranco in einem links von der Kirche gelegenen Hause einen Fries zu, welcher einen grossen, jetzt in drei Zimmer abgetheilten Saal schmückte. Es ist eine eigenthümliche Dekoration, die ein buntes Gemisch der verschiedenartigsten Gegenstände enthält. Tafeln mit antiken Sinnsprüchen wechseln mit allerlei Geräthschaften, Sanduhren, Staffeleien, Zirkel und Winkelmaass, musikalischen und astronomischen Instrumenten, Helmen, Schildern, antiken Gemmen, Köpfen von Kaisern und Philosophen. Es ist das bunteste Allerlei, nicht eben geschmackvoll in Anordnung und Auswahl, aber in hellbraunem Ton mit flotten Schraffirungen und keck aufgesetzten Lichtern geistreich hingesetzt, so dass man wohl an eine gelegentliche Improvisation Giorgione's denken darf.

Ungleich wichtiger sind seine Tafelbilder; aber hier findet sich so viel Untergeschobenes, dass eine besonders strenge und sorgfältige Sichtung Noth thut. Am sichersten geht man dabei von dem einzigen völlig beglaubigten Werke aus, dem herrlichen Altarbilde im Chor der Pfarrkirche zu Castelfranco. Wir sind über die Entstehung des Bildes genau unterrichtet. Tuzio Costanzo, jener berühmte Condottiere, den man die beste Lanze Italiens nannte, residirte damals in der Vaterstadt Giorgione's. Im Dienste der Republik hatte er sich Reichthümer erworben und zuletzt Katharina Cornaro, die Königin von Cypern, heimgeleitet, die nun in dem benachbarten Asolo ihren Wittwensitz aufgeschlagen hatte. Giorgione erhielt den Auftrag, die Familienkapelle der Costanzi mit Fresken zu schmücken, und als der jugendliche Matteo Costanzo, der als Feldhauptmann im Dienst der Venezianer stand, 1504 zu Ravenna von frühzeitigem Tode hingerafft ward, liess der Vater ihn in der Familienkapelle zu Castelfranco beisetzen und durch Giorgione das Altarbild malen. Auch hier sind die Fresken des Künstlers durch den Abbruch der alten Kirche sammt ihrer Kapelle untergegangen, aber das Altarbild, in die neue Pfarrkirche übertragen, ist im Wesentlichen noch wohl erhalten. (Fig. 113.) Auf einem ungewöhnlich erhöhten Thron von einfachster Architektur, der Form ältester Bischofsessel zu vergleichen, sieht man die Gestalt der Madonna sitzen. Ueber das tief grünlich-blaue Kleid der Madonna fliesst ein herrlicher leuchtendrother Mantel in breitem Faltenwurf herab. Sie stützt sich mit der linken Hand auf die Lehne des Thrones und hält mit der Rechten das nackte Kind, das in starker Verkürzung gezeichnet ist, und dessen Lieblichkeit von sinnigem Ernst überhaucht wird. Ein prächtiger Teppich von bunten Farben, über welchem ein schmalerer grüner, mit grossen

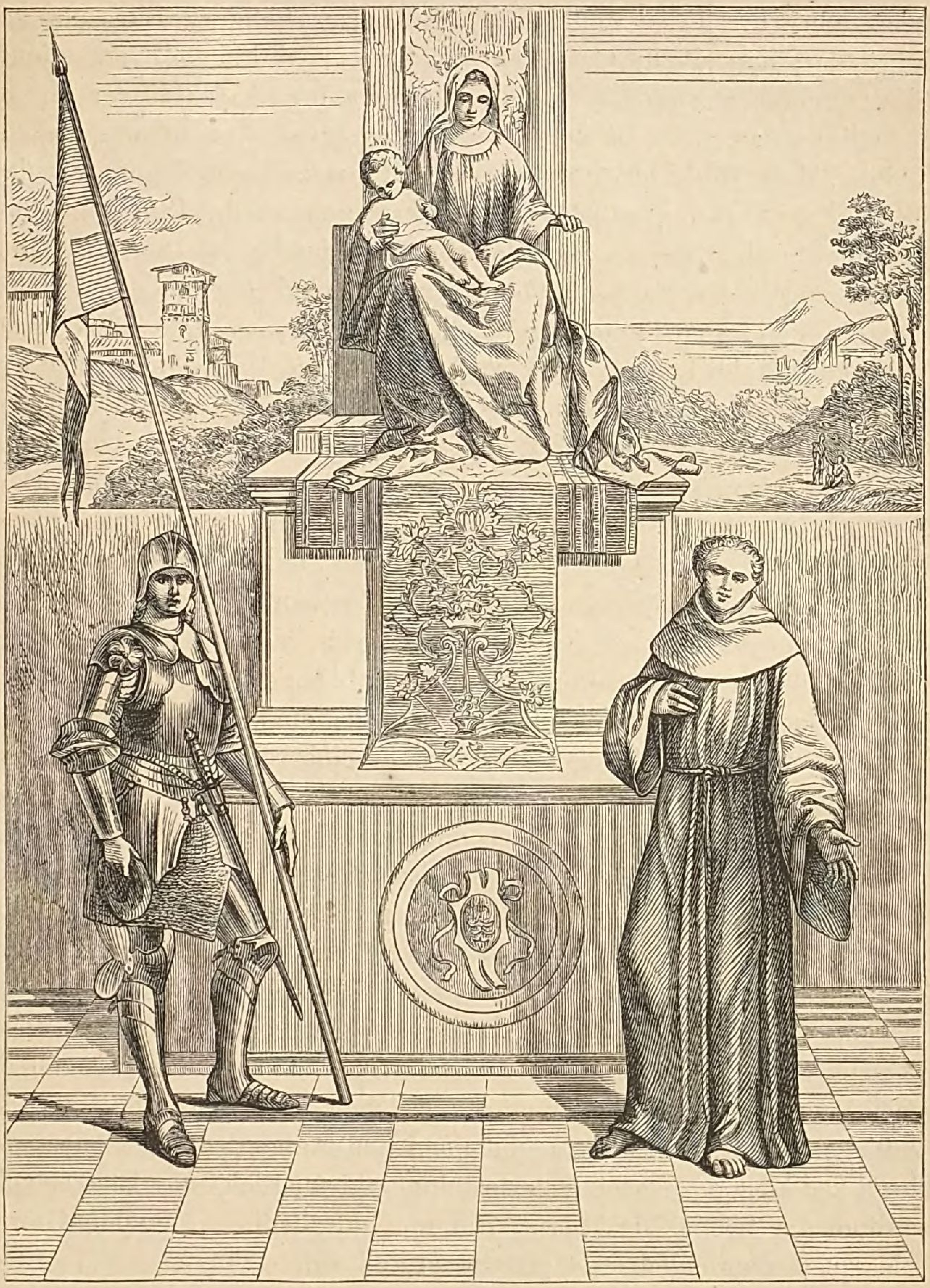


Fig. 113. Altartafel Giorgione's zu Castelfranco.

Damastmustern herabhängt, bedeckt den Unterbau des Thrones. Zu beiden Seiten schliesst sich eine Brüstungswand an, über welche der Blick in eine köstliche Landschaft, ein wonniges Seegestade mit Bergen, Gebüsch und einem alten Kastell fällt. Zu den Seiten des Thrones

stehen ein ritterlicher und ein mönchischer Heiliger, Liberalis und Franziskus, jugendliche Gestalten voll Ernst und Feinheit, ergreifende Bilder inniger Devotion. Wie die Madonna im Charakter des Kopfes an Bellini erinnert, so ist der h. Franziskus genau, nur in umgekehrter Stellung, dem Bilde jenes Meisters aus San Giobbe entlehnt, nur dass der Kopf in zart jugendliche Form übertragen ward. Ihm gegenüber erscheint der h. Liberale in voller Rüstung, das Barett in der Rechten, die Lanze mit der Fahne in der Linken haltend und an die Schulter lehnend, ein idealer Typus jugendlichen Ritterthums. Der Künstler hat in ihm die Heldengestalt des früh gestorbenen Matteo Costanzo verherrlicht. Eine schlichtere Composition, eine anspruchslosere Zusammenstellung weniger Figuren lässt sich nicht denken; scheinbar haben sie nichts mit einander zu schaffen, und nicht eine Spur gegenseitiger Beziehungen, wie sie z. B. bei Correggio so stark hervortreten, macht sich bemerklich; das Ganze durchweht der Hauch keuscher Zurückhaltung und sinnigen Ernstes, dabei eine Zartheit der Formgebung, die besonders in dem wunderbar fein modellirten Kopf der Madonna den Ausdruck träumerischen Sinnens annimmt. Den höchsten Zauber aber gewinnt das Bild durch die malerische Behandlung, denn der Vordergrund ist vom leisen Dämmerlicht des hereinbrechenden Abends übergossen, der seinen klaren Schatten über das helle Täfelwerk des Fussbodens wirft. Die Madonna aber mit dem Kinde strahlt in mildestem Abendschein, der goldtönig wie mit den Farben Claude Lorrain's sich über die Landschaft ergiesst, die völlig in Licht gebadet ist. An Feinheit und Klarheit des Tones, an tiefer Leuchtkraft der Farben und Schmelz des Helldunkels, an Zartheit und Innigkeit der Empfindung erscheint dies Bild als eine der wundersamsten Schöpfungen, mit denen die neue Zeit sich ankündigt. Desshalb hat der Künstler auch all die Pracht und Zier der Nebendinge, an welchen das 15. Jahrhundert eine kindliche Freude hatte, mit männlichem Ernst abgethan und selbst den Thron der Madonna so einfach gestaltet wie möglich. Es ist das volle Gepräge der hohen Idealkunst, die nur durch die zwingende Gewalt seelenvoller menschlicher Gestalten wirken will.

Die Nationalgalerie in London besitzt die meisterhafte in Oel ausgeführte Originalskizze zur Figur des h. Liberale, die sich nur dadurch vom Altarbild unterscheidet, dass der junge Ritter ohne Kopfbedeckung dargestellt ist. Das Werk entspricht so sehr der noch jetzt auf dem Friedhof zu Castelfranco erhaltenen Grabstatue des jungen Matteo Costanzo, dass man es wohl als eine Studie nach dem Leben

betrachten darf. Bewunderungswürdig frei und sicher gemalt, in mild leuchtendem Ton des Helldunkels, das durch die schimmernden Reflexe der Rüstung belebt wird, zeugt auch dieses kleine Werk von der vornehmen Auffassung des Meisters.

Eine andere bedeutende Schöpfung desselben ist das grosse unvollendete Bild in Kingston Lacy bei Wimborn in England, über zehn Fuss breit und gegen sieben Fuss hoch. Es stellt das Urtheil Salomo's dar und befand sich früher bei der Familie Grimani-Calergi in Venedig, mag aber wohl, wie man vermuthet hat, dasselbe Bild sein, welches nach Vollendung der Fresken am Kaufhause 1507 bei dem Künstler für den Audienzsaal des grossen Rathes bestellt wurde. Das Bild ist nicht vollendet worden, denn die Figur des Henkers zeigt nur die erste Anlage; aber die ausdrucksvolle Gruppirung, die geistvolle Charakteristik, die ungemein sprechenden Geberden und Bewegungen, sowie die vollendete Klarheit eines fein verschmolzenen Kolorits und leuchtenden Helldunkels lassen das Werk als eine der gediegensten Schöpfungen des Meisters erscheinen.

Noch einmal hat er denselben Gegenstand in einem kleinen Bilde der Uffizien (Nr. 630) behandelt. Das Bild gehört jedenfalls in die frühere Zeit Giorgione's, wo er solche Gegenstände in kleinen Figuren darzustellen und durch anmuthige landschaftliche Hintergründe zu beleben suchte. Gewisse Schwächen der Zeichnung und Lahmheit der Composition lassen das Werk sogar als eine seiner frühesten Arbeiten erscheinen. Ebendort sieht man unter Nr. 261 ein anderes kleines Bild, welches als Gegenstück zu jenem eine Scene aus der Legende des Moses darstellt. Man sieht Pharao auf reichem Throne sitzen und der Feuerprobe des kleinen Moses erstaunt zuschauen, welcher auf dem Arm der Wärterin mit den Flammen spielt, die von einem jungen Diener ihm in einer Schaale dargereicht werden, während ein anderer dem Kleinen Gold in einer zweiten Schaale anbietet. Die Legende erzählt nämlich, als der kleine Moses von der Tochter Pharao's diesem präsentirt worden sei, habe das Kind nach der Krone Pharao's gegriffen. Um den Kleinen nun auf die Probe zu stellen, ob er wirklich nach der Herrschaft trachte, habe man ihm Gold und glühende Kohlen darreichen lassen; er griff zu seinem Glück nach den Kohlen und behielt so das Leben. Auch hier ist es hauptsächlich die leuchtende Farbe, mehr noch die poetische Waldlandschaft des Hintergrundes, welche dem kleinen Werke Werth verleiht, denn die Composition ist wieder etwas lahm und zerstreut. Ein drittes unter Nr. 631 in derselben

Sammlung befindliches, gleich den vorgenannten aus Poggio Imperiale stammendes Bild trägt noch so sehr das Gepräge Bellini's, dass man es diesem zugeschrieben hat; aber schon der novellistisch phantastische Charakter des Bildes spricht mehr für Giorgione. Denn obwohl es die Madonna mit einer knieenden Heiligen und mehreren Andern, darunter den h. Paulus und Petrus enthält, liegt der Darstellung doch ein tieferer allegorischer Gedanke zu Grunde; darauf deutet in der Mitte des Bildes ein Orangenbaum, dessen Früchte von nackten Knaben herabgeschüttelt und von anderen mit bezaubernder Naivetät gesammelt werden. Auch hier bildet eine feine Landschaft den Hintergrund, welche als idyllische Staffage einen Centaur, einen Hirten mit seiner Heerde und einen Einsiedler enthält.

Diese kleinen Bilder aus der Jugendzeit des Künstlers verrathen schon deutlich den Weg, welchen sein selbständiger Genius einzuschlagen im Begriff war. Aehnliches gilt wie es scheint von einem grösseren Bilde, der Geburt Christi, welches aus der Galerie Fesch in die Sammlung Beaumont nach London gelangt ist und sich wieder durch eine treffliche Gebirgslandschaft auszeichnet; ebenso von einem kleinen Bilde der Anbetung der Könige zu Leigh Court, welches von Crowe und Cavalcaselle dem Bellini abgesprochen und Giorgione beigelegt wird. Dass alle diese Werke dem grossen Altarbild von Castelfranco in der Zeit vorausgehen und also für die stilistische Entwickelung Giorgione's von grosser Bedeutung sind, leidet wohl keinen Zweifel. Sie zeigen unverkennbar, wie er aus Technik, Formen und Anschauungen Bellini's hervorwuchs und sich erst allmählich zu grösserer Selbständigkeit erhob.

Umfangreichere Altarbilder scheint Giorgione nur ausnahmsweise noch geschaffen zu haben, und was ihm von solchen Werken zugeschrieben wird, ist keineswegs zweifellos. Dies gilt zunächst von dem Altarbild in S. Rocco in Venedig, welches in Halbfiguren den Heiland unter der Last des Kreuzes darstellt, wie er in vornehmer Ruhe den Beschauer anblickt, während ein halbnackter Henker in scharfer Profilstellung durch die Gemeinheit des Typus und des Ausdrucks den Adel in der Hauptfigur nur noch schärfer hervortreten lässt. Ein Alter und ein im Halbdunkel kaum sichtbarer Wächter dienen zur weiteren Verstärkung des Gegensatzes. Solche psychologische Kontraste haben auch Tizian in seinem Christus mit dem Zinsgroschen vorgeschwebt, und auch das Bild in S. Rocco ist von älteren Berichterstattern bald Tizian bald Giorgione zugeschrieben worden. Auffassung und Behand-

lung, die fein accentuirte, wohl abgewogene Zeichnung und Modellirung, das energische Licht und die Zartheit des Helldunkels erinnern freilich zumeist an den Letzteren; doch ist der Zustand des Bildes derart, dass er ein sicheres Urtheil verbietet. Anders verhält es sich mit der hochgepriesenen Darstellung des von Engeln bestatteten und betrauerten Christus im Monte di Pietà zu Treviso. Dies effektvolle Virtuosenstück mit den bravourmässigen Verkürzungen, den derben wenig gewählten Formen, der fetten und fleischigen Behandlung mit ihrem gelblichen Licht und röthlich-braunen Schattentönen kann wohl sicher dem Pordenone, nicht aber der feinen Kunst Giorgione's zugeschrieben werden. Auch das berühmte hochphantastische Bild des Seesturmes, welches aus der Scuola di S. Marco in die Akademie zu Venedig übergegangen ist, darf trotz seiner unleugbar poetischen Macht und dämonischen Phantastik, ganz abgesehen von den späteren Uebermalungen, nicht auf Giorgione zurückgeführt werden, da es schon in der ersten Anlage zu viel Bravourmässiges enthält. Dagegen wird eine Madonna im Museum zu Madrid, welche mit der h. Brigitta und einem kriegerischen Heiligen in Halbfiguren dargestellt ist, durch Crowe und Cavalcaselle dem Tizian zugeschrieben. Auch die thronende Madonna im Louvre mit der h. Katharina und Sebastian, Joseph und einem knieenden Stifter wird neuerdings dem Giorgione abgesprochen und dem Pellegrino gegeben; das Bild ist aber von einer so ernsten strengen Gluth und intensiven Macht des leuchtenden Kolorits, dass kaum ein anderer als Giorgione dafür eintreten kann. Allerdings entfernen die wuchtigen Charaktere, die derben und vollen, dabei innerlich gewaltigen Naturen desselben sich von der vornehmen Feinheit der Gestalten auf dem Altarwerk zu Castelfranco, dennoch herrscht in der Madonna und dem Kinde grosse Verwandtschaft mit jenem Werke, und die herbe, fast bäuerliche Schönheit der Katharina, sowie den ergreifenden Kopf Sebastians, endlich die Art, wie die Madonna das Kind hält und vor dem Herabgleiten bewahrt, kann man nur Giorgione zutrauen.

Ungleich eigenthümlicher erscheint Giorgione in solchen Bildern, welche den herkömmlichen religiösen Stoffen fernstehen und im Gebiet einer rein poetischen Anschauung wurzeln. Diese Werke sind in ihrem Inhalt oft räthselhaft verschleiert und mögen in einzelnen Fällen auf Herzenserlebnisse des Künstlers zurückzuführen sein. Unwillkürlich erinnert man sich dabei der Berichte seiner Zeitgenossen, welche ihn als einen dem weiblichen Geschlechte besonders ergebenen Liebling der Frauen schildern. Solcher Art ist vor Allem jenes kleine Bild, das

unter der Bezeichnung der Familie Giorgione's bekannt, bis vor Kurzem in der Galerie Manfrin, jetzt im Palazzo Giovanelli zu Venedig sich findet. (Fig. 114.) Der Künstler lässt uns in eine stimmungsvolle



Fig. 114. Sogenannte Familie Giorgione's. Venedig.

Landschaft blicken, die von herrlichen Baumgruppen umsäumt wird. Im Mittelgrund sieht man einen breiten Fluss, über welchen eine Brücke führt, und an dessen Ufer die Gebäude und Thürme einer alterthümlichen Stadt sich erheben. Im Vordergrund bahnt ein kleinerer Bach

durch die steilen Felsenufer an antiken Ruinen vorbei sich den Weg zum Flusse. Auf der einen Seite des Ufers steht, an einen Stab gelehnt, eine feine Jünglingsgestalt, das träumerische Antlitz von einem Walde dunkler Locken umhüllt, nachlässig in ein seltsames fast landsknechtartiges Kostüm gekleidet. Er blickt unverwandt auf eine Frau, die auf dem andern Ufer sitzt und eben dem Bade entstiegen zu sein scheint, denn bis auf ein Tuch, welches ihre Schultern umhüllt, ist sie völlig unbekleidet, und nur das Gebüsch des Vordergrundes verhüllt zum Theil ihre Formen. Die Anwesenheit eines Zuschauers scheint sie nicht zu ahnen oder doch unbeachtet zu lassen, denn sinnend hinausblickend giebt sie einem kleinen Knaben, der sich an sie schmiegt, die Brust. Nichts liegt dem Bilde ferner als sinnlicher Reiz, denn schon die unschönen schweren, mütterlich mühsamen Formen der Frau sind dem entgegen. Vergeblich würde man auch eine Andeutung über das Verhältniss der beiden Gestalten suchen; wir sehen in dem Bilde nur den idyllischen Frieden stillen Mutterglücks im Schooss einer üppigen Natur. Die Stimmung erhält durch die am Horizont aufziehenden Gewitterwolken, aus denen eben ein Blitz herabzuckt, noch geheimnissvolleren Ausdruck. Obwohl das Bild gelitten hat, ist es in der feinen Stimmung des Kolorits immer noch von hohem Reiz.

Eine mehr sinnlich heitere Schilderung des Naturlebens tritt uns auf dem köstlichen Bilde des Louvre entgegen, welches eine jugendliche Gesellschaft in reicher blühender Landschaft im Genuss der Musik darstellt. Zwei junge Männer sitzen im Vordergrund auf einem Wiesenplan, und während der eine, vornehmere und feinere, die Laute im Schooss hält und mit der Hand darüber hinstreicht, wendet der andere, eine mehr bäuerlich naive Erscheinung, sich ihm aufmerksam zu. Als dritte im Bunde sitzt ihnen gegenüber ein junges Weib, das dem Beschauer den Rücken zuwendet, und deren breite volle Formen mit Ausnahme eines Gewandes, das den Schooss bedeckt, unverhüllt erscheinen. Sie hält in den Händen eine Flöte, die sie eben vom Munde abgesetzt hat und scheint aufmerksam dem jungen Manne zu lauschen. Links neben der Gruppe steht ein anderes junges Weib, dessen volle Formen ebenfalls nackt aus dem nur die Hüften und den Schooss umhüllenden Gewande hervortreten. Sie stützt sich mit der Rechten auf den Rand eines Brunnenbeckens, in welches sie mit der linken Hand ein Schöpfgefäss zu tauchen im Begriff ist. Im Hintergrunde der überaus poetischen, durch schöne Baumgruppen und freie Durchblicke fesselnden Landschaft sieht man einen Hirten mit seiner Heerde. Wie man (Crowe und Cavalcaselle)

von diesem Bilde hat behaupten können, dass es nahe an's Lüsterne streife und sich in einem „adamitischen Behagen von leidlich grober Art“ gefalle, ist kaum zu begreifen. Wir wollen zugeben, dass beide Frauengestalten schwerfällig breite Formen zeigen; aber ganz derselbe Wuchs begegnete uns auf dem eben besprochenen Bilde, und man darf sagen, dass diese kurzen stämmigen Frauengestalten bei der älteren venezianischen Schule durchweg beliebt sind. Wir wollen nur an die Katharina Cornaro und ihr Gefolge auf dem Bilde Gentile Bellini's erinnern. Wir finden in der Auffassung dieses Concerts nur den heiteren poetischen Zug unbefangener Weltfreude im Genuss der Natur und der Geselligkeit, gewürzt durch den Zauber der Musik, und wir meinen, dass es den Geist jener Epoche schwer verkennen heisst, in solchen Darstellungen etwas Lüsternes zu wittern. Das Bild, das in einem strengen gluthvollen Kolorit mit dem Zauber eines leuchtenden Helldunkels durchgeführt ist, erhält vollends durch die köstliche Landschaft das Gepräge einer poetischen Idylle. Wer es mit dem bekannten Concert der Galerie Pitti vergleichen und aus der Verschiedenheit beider Darstellungen einen Grund zu seiner Zurückweisung schöpfen will, der verkennt die Berechtigung der beiden so ganz verschiedenen Aufgaben, die sich der Künstler gestellt hat.

Ein drittes Werk dieser frei poetischen Gattung ist das merkwürdige Bild im Belvedere zu Wien, welches unter dem Namen der drei Astrologen bekannt ist. (Fig. 115.) In einer Landschaft voll tiefer Waldeinsamkeit sieht man drei Männer in orientalischer Tracht mit astronomischen Instrumenten ausgestattet. Der älteste, eine majestätische Gestalt in wallendem Bart, hält Zirkel und Himmelskarte in der Hand und scheint in Unterredung mit einem stattlichen Mann, der auf ihn zuschreitet, während der Dritte, ein von jugendlichem Eifer glühender Jüngling, am Boden sitzt mit Zirkel und Quadrant, um die untergehende Sonne zu beobachten. Ein zauberhaftes Dämmerlicht des hereinbrechenden Abends liegt über der Landschaft ausgegossen und verleiht der Darstellung einen geheimnissvollen Zauber, der durch die energische Schärfe der Farbenbehandlung sich bedeutsam ausprägt. Die höchste Feinheit der Charakteristik, bei welcher das individuelle Verhalten der drei Lebensalter den Ausgangspunkt bildet, stempelt das herrliche Werk mit dem Gepräge hohen geistigen Adels.

Ein Werk idyllischen Charakters, naiv und herzlich empfunden und ebenfalls durch eine poetische Landschaft ausgezeichnet, ist das schöne Bild in der Galerie zu Dresden, welches die Begegnung Jakobs

mit der Rahel schildert; es steht zwar wohl in der Auffassung, weniger jedoch in dem etwas stumpfen Kolorit auf der Höhe Giorgione's und wird daher wohl mit Recht neuerdings diesem abgesprochen. Auch das sogenannte Horoskop in derselben Sammlung, früher in der Galerie Manfrin, ist zwar von grösserem Glanz der Farbenwirkung, lässt aber an Feinheit der Zeichnung und Charakteristik, sowie in Durchsichtigkeit der Carnation manches zu wünschen.



Fig. 115. Die Astrologen, von Giorgione. Wien.

Ist Giorgione recht eigentlich der Begründer dieses durchaus modernen, nur aus subjectiver Empfindung und eigenster Lebenserfahrung hervorgewachsenen Stoffgebietes, so gilt dies nicht minder von jenen Halbfigurenbildern, in welchen er auf die Mitwirkung der Landschaft verzichtet und, vom einfachen Bildniss ausgehend, durch vertiefte Seelensprache und anziehende Situationen zu fesseln, ja zu ergreifen weiss. Das höchste Meisterwerk dieser Gattung ist das berühmte

Concert der Galerie Pitti. (Fig. 116.) In der Mitte des Bildes sehen wir einen Augustinermönch eben einen Accord auf dem Spinett anschlagen und sich wie fragend nach einem ältern Geistlichen umwenden, der mit der Laute hinter ihm steht und liebevoll zustimmend seine rechte Hand auf die Schulter des Spielenden legt, den er zugleich mit herzlichem Ausdruck anblickt. Auf der andern Seite sieht man einen edlen Jüngling in vornehmem Zeitkostüm mit lang herabwallenden Locken und stattlichem Federbusch auf dem Barett, ebenfalls sinnend den Klängen lauschen. Wenn auf dem Concert im Louvre die Macht der Musik über einfache Naturwesen im Bunde mit dem Reiz landschaftlicher Umgebung geschildert wird, so drückt sich hier die weihevolle Sammlung ernster hochgebildeter Männer beim Genuss edelster Töne nicht minder stimmungsvoll aus. Man könnte beide Bilder recht wohl als heilige und profane Musik erklären. In der seelenvollen Feinheit der Charakteristik, in schärfster Prägnanz der Auffassung, endlich in Klarheit, Kraft und Gluth eines tief leuchtenden Kolorits behauptet das Bild vielleicht den höchsten Rang unter den Meisterwerken des Künstlers. Eine alte Kopie im Palazzo Doria zu Rom wird dort wunderlicherweise als Porträt Luther's, Melanchthon's und der Katharina von Bora bezeichnet. Ein anderes Werk, das in mehreren Kopieen vorhanden ist, stellt wieder im Brustbild einen jungen Ritter dar, welcher eine ohnmächtige Dame in den Armen auffängt. Das schönste Exemplar scheint das im Buckinghampalast zu London zu sein. Wieder ein anderes Thema ist der Ritter, welchem ein Knappe das Gewand befestigt; ein Motiv, von dessen Beliebtheit ebenfalls mehrere alte Wiederholungen zeugen; die beste im Belvedere zu Wien, eine andere, durch Uebermalung völlig verdorbene im Museum zu Stuttgart. Die Wiener Sammlung besitzt sodann auch das überaus anziehende Bild eines mit Weinlaub bekränzten jungen Mannes, der von einem Banditen mit dem Dolch überfallen wird. Man braucht bei diesem Werke gewiss nicht auf antike Schriftquellen zurückzuweisen, da das italienische Leben jener Zeit das Thema meuchlerischer Ueberfälle reichlich an die Hand gab. Die Plötzlichkeit und Vehemenz des Anfalles ist meisterlich geschildert, die Darstellung hat etwas Geheimnissvolles und erscheint so bedeutend, dass der neuerdings ausgesprochene Zweifel an der Urheberschaft Giorgione's uns unberechtigt dünkt.

In dieselbe Reihenfolge gehört ein anderes Thema, welches in der Regel als Saul und David mit dem Haupte des Goliath bezeichnet wird. Von dieser Darstellung sind uns nur mehr oder minder gute

alte Kopieen bekannt; so im Museum zu Stuttgart, im Belvedere zu Wien und in der Galerie Borghese zu Rom. Wir nennen noch von solchen Halbfigurenbildern die von einem Satyr verfolgte Nymphe in der Galerie Pitti, deren unberührte Theile durch das eigenthümlich gedämpfte Feuer der Behandlung auf Giorgione's Hand hinzuweisen scheinen; ferner eine Herodias in der Galerie Doria zu Rom, sowie die mehrmals vorkommende Figur einer Sibylle, von der man Exemplare u. A. in S. Francesco zu Pavia und in der Pinakothek zu München, hier vielleicht als symbolische Darstellung der Eitelkeit oder

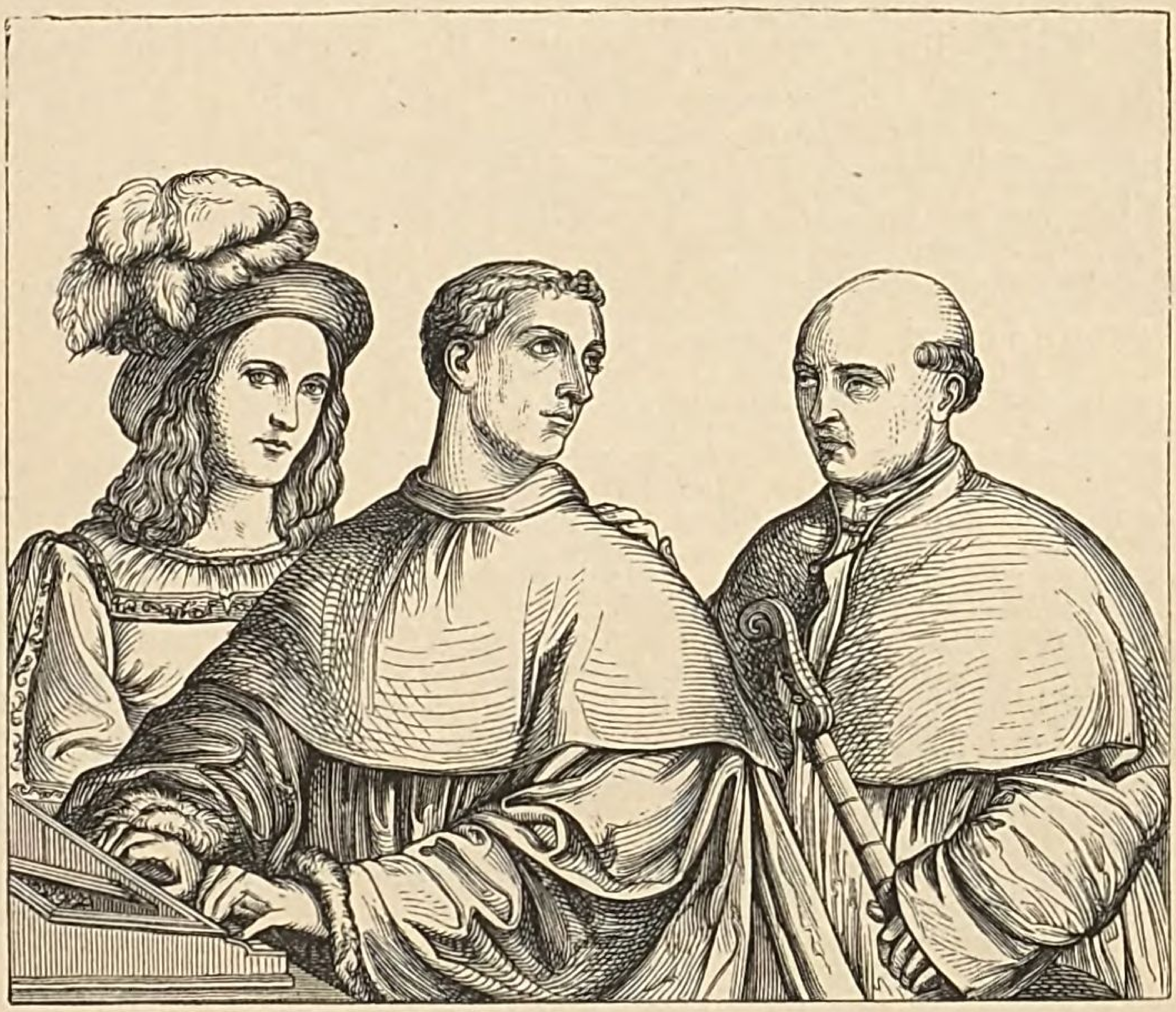


Fig. 116. Das Concert, von Giorgione. Galerie Pitti.

Vergänglichkeit, antrifft. Das Münchener Bild verräth trotz starker Entstellungen noch immer die grossen freien Formen Giorgione's, wenn auch sein Kolorit nicht mehr zu erkennen ist.

Endlich war der Künstler schon zu seiner Zeit als einer der bedeutendsten Porträtmaler geschätzt, und wir wissen, dass er u. A. Katharina Cornaro und mehrere Dogen gemalt hat. Aber auch von diesen Werken ist das Meiste verschollen, Anderes stark übermalt oder sonst entstellt, und die meisten in den Galerieen mit seinem Namen belegten Werke müssen als untergeschoben bezeichnet werden. Erwähnenswerth ist das Bildniss eines Maltesers in den Uffizien, welches

trotz mancher Entstellung doch durch die einfache vornehme Grösse der Auffassung an Giorgione erinnert. Dasselbe möchte man von dem Doppelporträt zweier Männer im Museum zu Berlin sagen, obwohl die Malerei so stark gelitten hat, dass ein Urtheil nicht mehr möglich ist. Auch das männliche Brustbild der Pinakothek zu München Nr. 582 in seiner scharfen und feurigen Auffassung und der kühnen Breite der Behandlung darf vielleicht ihm zugeschrieben werden; noch entschiedener aber das herrliche männliche Brustbild in der Galerie zu Rovigo, das durchaus den kühnen grossartigen Stil des Meisters athmet.

Von den Schülern Giorgione's haben wir den bedeutendsten, Sebastian del Piombo, schon genannt; der Einfluss der freien bahnbrechenden Kunst des grossen Meisters lässt sich aber fast bei allen Zeitgenossen spüren, denn keiner vermochte sich dieser unwiderstehlichen Wirkung zu entziehen. Dasselbe gilt auch von einem der trefflichsten Mitstrebenden, der ebenfalls ursprünglich durch Giovanni Bellini gebildet wurde und sich bald neben Giorgione und Tizian zu selbständiger Bedeutung aufschwang. Es ist *Palma Vecchio*, von dessen Lebensumständen wir freilich weniger wissen als von irgend einem seiner Zeitgenossen. Es scheint, dass er um 1480 geboren ward und 1528 bereits gestorben ist. Seine Heimath war der kleine Flecken Serina bei Bergamo, aber er muss schon früh nach Venedig gekommen sein und neben Bellini den Einfluss Cima's und Carpaccio's erfahren haben. Die leuchtende Schönheit seines Kolorits, der Reichthum der Lokaltöne, die durch ein feines Helldunkel harmonisch zusammengestimmt werden, deutet darauf, dass die Fortschritte Giorgione's nicht unbemerkt an ihm vorübergingen; aber der wunderbare Duft und Schmelz blühender Carnation, die üppige Weichheit der vollwangigen Frauenköpfe mit ihrer vornehmen Passivität und der unbändig reichen Fluth ihres blonden Lockenhaares, das die stolzen Formen mächtig umwogt, sind ganz ihm eigen. An Stelle der strengen herben Grösse Giorgione's tritt bei ihm eine milde Weichheit des Sinnes, die in ruhigen wohlabgewogenen Compositionen kirchlichen Inhalts hauptsächlich sich ausspricht; aber nach dem Vorgang Giorgione's setzt auch er am liebsten statt des feierlich aufgebauten Andachtsbildes die Gestalten mitten in eine schöne Landschaft. Er vor Allem hat dann diese idyllische Form des Familienbildes zu einer eigenthümlichen Ausbildung gebracht. Von seinen äusseren Lebensverhältnissen wissen wir nur, dass er bei den vornehmen Familien der Cornaro und Priuli in hohem Ansehen stand und in ihren Palästen nicht bloss arbeitete, sondern auch dauernde

Aufnahme fand. Im Uebrigen scheint sein Leben selbst wie eine Idylle still dahingeflossen zu sein.

Schon früh muss er zu selbständiger Entwickelung gekommen sein, denn mit etwa zwanzig Jahren tritt er uns als fertiger Meister entgegen, wie er denn zu denjenigen Künstlern gehört, welche sich am wenigsten durch verschiedenartige Stilphasen auszeichnen. Eins seiner frühesten Bilder in der Sammlung Reiset zu Paris trägt ausnahmsweise den Namen des Meisters und die Jahrzahl 1500. Wohl zeigt es eine etwas schärfere Bestimmtheit in Zeichnung und Modellirung, aber schon erkennt man darin die völlige Ausbildung der ihm eigenen idyllischen Auffassung des h. Familienbildes, welche man treffend als Santa Conversazione bezeichnet. Man sieht in Halbfiguren die Madonna, eine mütterlich üppige Gestalt, auf ihrem Schooss das Kind haltend, welches sich zu dem h. Hieronymus wendet, während auf der andern Seite Petrus einen knieenden Stifter empfiehlt. Ein köstliches Bild ähnlicher Art, gleichfalls in Halbfiguren, besitzt die Galerie zu Dresden unter Nr. 245; ebenso eine treffliche Tafel der Galerie zu Bergamo Nr. 156, von besonders goldiger Klarheit des Kolorits und überaus freier breiter Behandlung; ähnlich ein anderes Bild im Palazzo Colonna zu Rom. Alle diese Werke stehen einander in Formgebung, Ausdrucksweise und Empfindung ungemein nah; sie zeigen einen Künstler, der in diesem engen Gebiet nicht müde wird, das einfache Thema immer neu zu variiren; in der That ist es ein musikalischer Reiz, der mit seinen sanften Melodieen Jeden gefangen nimmt und kaum merken lässt, dass an Stelle geistiger Tiefe und machtvoller Charakteristik der Künstler uns eine einfache Zusammenstellung liebenswürdiger rein menschlicher Gestalten bietet, die vom vornehm Huldvollen bis in's bürgerlich ja fast bäuerlich Schlichte hinabreichen. Er verklärt diese ruhigen Zustandsbilder, in denen die Menschen einander wenig Geistreiches und Bedeutendes, aber durchweg Freundliches zu sagen haben, durch die frische leuchtende Herrlichkeit seines Kolorits, den sammtartigen Schmelz des Fleisches und die wonnige Stimmung seiner Landschaften.

Zu den hervorragendsten Bildern dieser Art gehört das im Belvedere zu Wien befindliche (Fig. 117), welches in ganzen Figuren die Madonna mit der h. Barbara und dem verehrungsvoll zu dem Kinde aufblickenden Täufer darstellt, während auf der andern Seite die langbärtige Greisengestalt des h. Cölestin und die fast schelmisch zum Beschauer sich umwendende h. Katharina anziehende Gegensätze bilden.

Das Natürliche in Ausdruck und Bewegung verleiht diesem Bilde wie den meisten ähnlichen das Gepräge menschlicher Liebenswürdigkeit. Noch bedeutender vielleicht ist ein Bild ähnlicher Art im Museum zu Neapel, an Kraft und Reiz der Farbe und Freiheit der Behandlung eins der vorzüglichsten seiner Werke. Zu den Heil. Hieronymus und Johannes dem Täufer gesellen sich zwei von Letzterem empfohlene knieende Stifter, die meisterlich dargestellt sind. Auch in der Galerie Leuchtenberg zu Petersburg ist ein ähnliches Bild von geistvoller



Fig. 117. Heilige Familie, von Palma Vecchio. Wien.

Freiheit der Auffassung, die an Tizian erinnert; ebenso im Museum zu Dresden Nr. 225 und in der Pinakothek zu München Nr. 588, doch hat hier das Kolorit etwas gelitten. Die Galerie zu Stuttgart besitzt unter Nr. 329 ein ähnliches Bild von etwas flüchtiger Behandlung, das jedoch durch Retouchen gelitten hat. Nr. 17 ebendort aus San Zaccaria in Venedig ist leider noch stärker überarbeitet und ebenso Nr. 14, doch sind wenigstens die landschaftlichen Gründe immer noch voll Reiz. Derselben Gattung gehört auch das herrliche Hauptwerk im Louvre Nr. 277 an, welches die Anbetung der Hirten darstellt,

leider jedoch durch Verputzen gelitten hat; in Schönheit der Composition und Innigkeit der Empfindung eins seiner vorzüglichsten Werke. Besonders anziehend ist die Inbrunst des knieenden Pilgers, der voll Scheu sich kaum zu nahen wagt, von der Madonna aber huldvoll ermuthigt wird, indem sie das sich abwendende Kind am Aermchen fasst, damit es sich freundlich dem Knieenden zukehre. Auch der theilnahmvoll zuschauende Joseph, ein schöner Manneskopf, und die knieende Stifterin, eine jener vollen üppigen venezianischen Frauen, sind überaus anziehend.

Ausser diesen mehr für die Privatandacht bestimmten Bildern hatte Palma dann auch wiederholt Gelegenheit sich im feierlichen Altarbild zu erproben. Er folgt hier dem einfachen architektonischen Aufbau Bellini's, ohne sich zu einer neuen Auffassung zu erheben, weiss indess oft durch Anmuth, bisweilen auch durch vornehmen Adel der Gestalten, stets aber durch die glühende Pracht seines Kolorits zu fesseln. Ein treffliches Werk dieser Art ist das Altarbild in der Akademie zu Venedig Nr. 593, ehemals in der Kirche von Fontanelle bei Oderzo. Es stellt den h. Petrus thronend dar, von Paulus und Johannes dem Täufer und vier andern Heiligen umgeben. Hier ist eine Grösse und Macht der Auffassung, eine frei aufgehobene Symmetrie des Aufbaus, eine gewaltige Tiefe und satte Gluth der Farben, dass kaum ein anderes Werk des Künstlers damit zu vergleichen ist. Es erscheint als das Ergebniss eines angespannten Wetteifers mit Tizian. Von grosser Wirkung ist namentlich der feurige Kopf Johannes des Täufers und die üppige Prachtgestalt der h. Justina. Wahrscheinlich etwas früher entstand das grosse Altarbild in der Kirche zu Zerman bei Treviso, die thronende Madonna mit vier Heiligen darstellend, im wesentlichen noch abhängig von Giovanni Bellini, aber in der freieren Behandlung und der koloristischen Entfaltung auf Einflüsse Giorgione's deutend. Das Höchste erreichte aber der Künstler in dem grossartigen Altarwerk von S. Maria Formosa zu Venedig, welches er für die Genossenschaft der Bombardiere ausführte. Er griff dabei wieder zu der alterthümlichen Anordnung einzelner Tafeln zurück und stellte die Schutzpatronin der Genossenschaft, die h. Barbara, auf dem Mittelfelde dar, eine königliche Jungfrau, in welcher die üppige Breite seiner Formgebung sich zu majestätischer Grösse erhebt, und nur die gar zu zierlich kleine Hand einen Abstand von dem Uebrigen bildet. (Fig. 118.) Unvergleichlich ist die gluthvolle Kraft des weich verschmolzenen Kolorits. Aber auch die Nebenfiguren sind nicht unbedeutend, obwohl sie an

Gewalt von der Hauptfigur weit überragt werden. Sebastian ist eine fein durchgebildete Jünglingsgestalt von zarter Empfindung und edler Bewegung, der h. Antonius von bedeutender Kraft der Farbe und der Charakteristik, auch die beiden Halbfiguren Johannes des Täufers und des h. Dominikus sind trefflich aufgefasst, und endlich zeugt die Pietà, welche den oberen Abschluss bildet, von energischer Tiefe der Empfindung. Das Ganze ein Meisterwerk höchster Kunst, voll Kraft der Behandlung, voll Schmelz ohne eine Spur von Weichlichkeit. Ein anderes treffliches Werk ist die thronende Madonna in S. Stefano zu Vicenza, mit St. Georg und der h. Lucia, an der Stufe des Thrones ein musicirender Engel, wieder von köstlicher Schönheit des Zusammenklangs in Charakteren und Farbengebung. Etwas flüchtiger ist das Altarbild in der Brera Nr. 79, welches die heil. Helena und Constantin mit dem Kreuz, dabei die Heiligen Rochus und Sebastian darstellt, und welches man eher für einen Romanino halten könnte. Die Anbetung der Könige in derselben Sammlung Nr. 134 ist ein spätes geringeres Bild, welches man ebenfalls kaum dem Meister zutrauen mag. Vortrefflich dagegen ist die Heimsuchung im Belvedere zu Wien, edle freibewegte Gestalten in köstlicher Landschaft, die allein schon die volle Kraft des Künstlers verräth.



Fig. 118. H. Barbara, von P. Vecchio. Venedig.

Nicht minder bedeutend ist Palma in den hochgepriesenen Einzelgestalten, seien sie der Mythologie oder der Sage entlehnt, oder einfach der Wirklichkeit entnommen. Auch in solchen Werken geht er von Giorgione aus, und wenn er nicht die seelenvolle Tiefe und das ge-

heimnissvolle Feuer jenes Meisters erreicht, so giebt er dafür was in seiner individuellen Begabung liegt, den fesselnden Zauber einer weichen Anmuth, in welcher das Sinnliche sich oft wundervoll verklärt. Palma ist deshalb einer der berufensten Schilderer weiblicher Schönheit, die er sowohl in ihrer gottgeschaffenen Nacktheit, wie in dem reizvollen Apparat eines verfeinerten Kulturzustandes unübertrefflich schildert. Eins der schönsten Werke dieser Art ist die sogen. Venus im Museum zu Dresden. In sanftem Schlummer auf weissem Lager ausgestreckt, das ernst liebliche Antlitz von braunem Haar umflossen, von einem schlichten landschaftlichen Hintergrund eingefasst, ist es eins der anmuthigsten und reinsten Bilder weiblicher Schönheit. Eine köstliche Gestalt ist sodann die Lucrezia im Belvedere zu Wien, bei welcher der Künstler einen Schritt in's Dramatische wagt, aber weniger durch den Ausdruck als durch die blühende Schönheit des Kolorits entzückt. In diese Reihe gehört auch das vor 1512 ausgeführte Bild von Adam und Eva im Museum zu Braunschweig, wo die lebensgrossen Gestalten sich von dem grünen Hintergrunde fast blendend abheben. In der Judith der Uffizien tritt wieder der Ausdruck des Charakters beträchtlich zurück hinter der allgemeinen Schilderung reizvoller Frauenschönheit.

Wir wissen, dass der Künstler manche Einzelgestalten mythologischer Art geschaffen hat, die indess grösstentheils nicht mehr nachzuweisen sind. Dass auch hier die Schilderung weiblichen Reizes das Thema bildete, ist nicht zu bezweifeln. Was Palma in der Darstellung vornehmer Frauenschönheit leistete, ist uns noch in einer Anzahl von Meisterwerken köstlichster Art vor Augen. Vielleicht das schönste Bild dieser Gattung ist die lange Zeit auf Tizian zurückgeführte Tafel in der Galerie Sciarra zu Rom. Es ist eine Dame, bei welcher die volle, üppige venezianische Schönheit durch den Zauber vornehmer Erscheinung gedämpft wird. Das Roth und Blau des Gewandes mit roth und weiss gesteppten Aermeln, das vollfliessende blondlockige Haar bilden mit dem Schmelz der Carnation an Hals und Schultern einen farbigen Zusammenklang von unvergleichlichem Reiz. Bezeichnend für Palma sind die wohlgepflegten etwas zu weichen und fetten Hände mit ihrer feinen bläulichen Modellirung. Aehnlicher Art ist das Frauenporträt in der Galerie Barberini, von weichem Reiz sinnlicher Anmuth. Sodann eine ganze Reihenfolge, nicht weniger als sechs solcher köstlicher Gestalten im Belvedere zu Wien, unter welchen die sogen. Violante einen hervorragenden Rang einnimmt. Leider haben mehrere dieser Bilder

durch Verputzen stark gelitten. In der Galerie zu Dresden endlich befindet sich das berühmte Bild, auf welchem Palma drei dieser schönen Venezianerinnen vereinigt hat, allgemein bekannt unter dem Namen der drei Töchter des Künstlers. Wenn auch nicht zu den feinsten und vorzüglichsten dieser Werke gehörend, fesseln sie doch durch den schmelzenden Reiz ihrer üppigen Erscheinung, in welcher die Fülle der farbigen Wirkung in einen freilich etwas zu weichen Gesammtton aufgelöst ist. Dasselbe gilt von dem weiblichen Brustbild im Museum zu Berlin, welches sich dadurch ebenfalls als eine Arbeit aus der späteren Zeit des Meisters kund giebt. Diese köstlichen Frauenporträts rechtfertigen vollkommen die Bezeichnung des Künstlers als van Dyck seiner Zeit.

Hoch in einem wildromantischen Alpenthal, unfern der Gränze Deutschlands, durchströmt von den klaren Wellen der Piave, liegt der kleine Flecken Pieve di Cadore, der dem grössten Maler der Venezianer das Leben schenken sollte. *Tizian* *) erblickte wahrscheinlich im Jahre 1477, drei Jahre nach Michelangelo's, sechs Jahre vor Rafael's Geburt das Licht. Er stammte aus der alten Familie der Vecellj, die man bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts hinauf verfolgt hat, und deren Mitglieder oftmals in ihrem Heimathsorte die angesehensten Aemter verwaltet haben, wie denn im Jahre 1321 ein Guecello als Podestà von Cadore erwähnt wird. In der herrlichen Umgebung seines kleinen Heimathortes wuchs der junge Tizian auf und empfing in zartester Kindheit die Eindrücke einer grossartigen Alpennatur, welche sich nachmals in seinen Bildern zu den edelsten landschaftlichen Schöpfungen verklären sollten. Der Abbate Cadorin hat das Haus als noch bestehend nachgewiesen und abbilden lassen, in welchem Tizian geboren worden ist. Es zeigt die malerische Anlage schlichter Wohngebäude des Südens, geniesst aber nach allen Seiten eine herrliche Aussicht. Ob der Knabe schon im Kindesalter Zeichen besonderer Anlagen für die Malerei dadurch bekundet hat, dass er einst ein Bild der Madonna mit dem Saft von Blumen gemalt; ob er schon in Cadore von dem dortigen Maler Antonio Rossi Unterricht in der Kunst erhalten, lassen wir dahingestellt

*) *Ridolfi*, vite de' pittori Veneti. Padova 1815. — *Ticozzi*, vite de' pittori Vecelli di Cadore. Milano 1817. — *Gius. Cadorin*, Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio. Ven. 1833. — *Crowe* und *Cavalcaselle*, Tizian's Leben und Werke, deutsch von M. Jordan. Leipzig 1877. 2 Bde.

sein. Gewiss ist, dass er in seinem zehnten Jahre nach Venedig geschickt wurde, um dort unter Aufsicht eines Oheims sich weiter auszubilden. Dieser gab ihn zuerst dem Sebastiano Zuccato, einem geschickten Mosaikmaler, bald aber dem berühmten Giovanni Bellini in die Lehre.

Ohne Zweifel hat der junge Tizian mit allem Eifer sich den Lehren des schon sechzigjährigen, aber in voller Frische schaffenden Meisters hingegeben. Aus demselben Jahre 1487, in welchem vermuthlich der talentvolle Schüler zu ihm kam, stammt in der Sammlung zu Venedig eine mit Bellini's Namen bezeichnete Halbfigur einer Madonna, welche das vor ihr auf einer Brüstung stehende Jesuskind hält. Es ist ein kleines Bild von zartester Ausführung, in einem milden Kolorit mit feinen durchsichtigen Schatten, der Kopf der Maria vornehm grossartig und doch liebevoll blickend; nur die Hände erscheinen etwas schwer und ungeschickt. Man erkennt noch die Fesseln, welche die hergebrachte Anordnung der Andachtsbilder und die überlieferte befangene Farbenbehandlung dem Meister auferlegten.

Die vollständige Befreiung der venezianischen Malerei aus diesen Banden sollte, wie wir sahen, ein hochbegabter Meister in feurigem Ungestüm, ein Altersgenosse Tizian's, Giorgione bewirken. Wahrscheinlich in demselben Jahr mit Tizian geboren, lernte er gleich diesem die Malerei beim alten Bellini. Eine dichterisch angelegte Natur, tiefsinnig, phantasievoll, durchglüht von bedeutenden schöpferischen Gedanken, fand er bald kein Genüge mehr in der still gemessenen Weise, dem fast ängstlichen Detailliren des alten Stiles. Mit dem ächten Blick des Malers begabt, entdeckte er für seine Kunst neue Gebiete und schuf sich einen grossen, feurigen Stil, der seine Zeitgenossen zu solcher Bewunderung hinriss, dass nicht bloss sein Mitschüler Tizian mit ihm wetteiferte, sondern ihr gemeinsamer Meister mit staunenswerther Jugendfrische sich in seinen letzten Werken der neuen Behandlungsweise hingab. Wir haben schon gesehen, dass nach jenem Brande vom Jahre 1504 die prächtiger wieder aufgebaute Tuchhalle der Deutschen (fondaco de' Tedeschi) durch Giorgione an der nach dem Canale Grande gelegenen Seite mit Fresken geschmückt wurde. Begierig nach gleicher Auszeichnung, wusste Tizian (1507) es dahin zu bringen, dass man ihm die gegenüber liegende Seite auszumalen anvertraute, und mit solcher Gewandtheit hatte er den Stil Giorgione's sich angeeignet, dass das Werk für eine Arbeit seines Nebenbuhlers gehalten wurde, und man der Ansicht war, dieser habe sich selbst darin übertroffen. Nur eine

dürftige Spur einer über dem Eingang gemalten Justitia hat die Zerstörungen der Zeit überdauert. Als bald darauf (1511) Giorgione durch frühen Tod hingerafft wurde, lag für den glücklichen Tizian die Bahn nunmehr offen, auf der er in einem fast hundertjährigen Leben unangefochten seine Kunst zu den höchsten Triumphen führen sollte.

Vergleichen wir den ferneren Lebensgang Tizian's etwa mit dem Rafael's, so tritt uns ein schlagender Gegensatz entgegen, der auch für die von Beiden vertretenen Kunstrichtungen bezeichnend ist. Rafael wächst in der Waldeinsamkeit seiner umbrischen Heimath auf, erfüllt sich mit der Gemüthsinnigkeit der Kunst Perugino's, strebt dann in ein freieres Leben hinaus und nimmt die ganze Frische und charaktervolle Energie der florentinischen Schule in sich auf, um endlich in der Hauptstadt der Christenheit die Frucht eines kurzen, aber vielfach bewegten Bildungsganges in Werken von grossartigem Umfang und unermesslicher Gedankentiefe niederzulegen. Tizian, ebenfalls ein Sohn des Gebirges, gelangt frühzeitig nach der reichen, seebeherrschenden Handelsstadt, eignet sich die Kunstweise, die sich dort aus dem Wirken einer Reihe tüchtiger Meister entwickelt hatte, mit grosser Begabung an und bildet den schon aus der Knospe hervorbrechenden Stil Venedigs zu üppiger, vollendeter Blüthe aus. Dem wirklichen Leben, den Aeusserungen der Natur mit offenem Blicke zugethan, empfängt er keine fremden Einflüsse; in reiferen Jahren besucht er Rom und erfreut sich an Michelangelo's und Rafael's unsterblichen Werken, ohne sich in seinem eigenen Wege beirren zu lassen. Vielmehr wendet er seine, auf dem Boden Venedigs erwachsene Kunstweise gleichmässig auf alle Gebiete der Darstellung an, schliesst zwar tiefsinnige gedankenhafte Compositionen aus, giebt aber in allen seinen Werken ein zum Idealen erhöhtes, künstlerisch verklärtes Dasein, und beschliesst so, fast ohne alle Wandlungen des Stiles, eine schöpferische Laufbahn, die an Zeitdauer die Rafael's um mehr als das Doppelte überragt. Was sich in der Reihe seiner Werke an Verschiedenheiten bemerklich macht, beruht mehr auf einer aus den natürlichen Verhältnissen, aus dem zunehmenden Alter und der Massenhaftigkeit der von ihm geforderten Produktion nothwendig sich ergebenden Aenderung im Grade der Ausführung, als auf einer Wandlung des Stiles.

Suchen wir für Tizian's künstlerische Entwicklung nach äusseren Anhaltspunkten, so scheint es zunächst nicht ohne Bedeutung, dass in den Briefen, welche Albrecht Dürer 1506 aus Venedig schrieb, seiner mit keiner Silbe gedacht, der damals achtzigjährige Giovanni Bellini

noch „der beste in der Malerei“ genannt wird. Hätte damals Tizian schon als bedeutender Meister gegolten, so dürfte dies schwerlich der scharfen Beobachtungsgabe Dürer's entgangen sein. Erst 1507 mit dem bereits erwähnten ersten öffentlichen Auftrage für die Kaufhalle der Deutschen scheint Tizian selbständig hervorgetreten zu sein und bald seine Mitstrebenden in Schatten gestellt zu haben. Aber schon in einer unterm 31. Mai 1513 an den Senat von Venedig gerichteten Bittschrift kann er sich darauf berufen, dass er mehrmals von Papst Leo X. und anderen Herren aufgefordert worden sei, in ihre Dienste zu treten, dass er aber aus Liebe zu seiner selbstgewählten Heimathstadt vorgezogen habe, in Venedig zu bleiben. Er knüpft daran die Bitte, ihn im Saale des grossen Rathes malen zu lassen, und verspricht all sein Talent und seinen Geist darauf zu verwenden und mit dem Schlachtbilde auf der Seite nach dem Platze hin zu beginnen, welches, wie er nicht ohne Selbstgefühl hinzusetzt, „das schwierigste ist, ein Unternehmen, dem sich bisher noch kein Mensch hat unterziehen wollen.“ Dafür aber bittet er, ihm das Amt des Maklers (die „Sanseria“) im Kaufhause der Deutschen zu verleihen. Dies war ein Ehrenamt, welches die Herren von Venedig jedesmal dem ausgezeichnetsten Maler der Stadt zuertheilten, und mit welchem eine Jahreseinnahme von 120 Dukaten und die Verpflichtung, den jedesmaligen Dogen für den Preis von acht Scudi zu malen, verbunden war. Damals besass Giovanni Bellini noch jenes Amt; gleichwohl beschloss der Rath am 28. November 1514 bereits, dass Tizian seiner Zeit die Anwartschaft darauf geltend machen dürfe. Solches geschah denn auch in einem Briefe des Meisters, in welchem er sich erbietet, das im Saale des grossen Rathes von Pietro Perugino begonnene Wandbild der Begegnung Kaiser Friedrichs des Rothbarts mit dem Papst Alexander III. zu Venedig um die Hälfte des von jenem geforderten Preises von 800 Dukaten zu malen, wogegen er sein Anrecht auf die Sanseria geltend macht. In einem Erlass vom 28. Januar 1515 wurden ihm statt der 400 Dukaten freilich nur 300 zugestanden, die Anwartschaft auf das Makleramt dagegen bestätigt, und als Bellini am 29. November 1516 gestorben war, erhielt Tizian durch einen Senatsbeschluss vom 5. December desselben Jahres die Stelle.

Man erkennt aus diesen Verhandlungen deutlich die Geltung Tizian's, der offenbar schon damals als der erste Meister der Malerei in Venedig betrachtet wurde. Um dieselbe Zeit sehen wir ihn denn auch für auswärtige Fürsten vielfach thätig. Für Herzog Alfonso von Ferrara namentlich malte er mehrere mythologische Bilder, ferner den

berühmten Christus mit dem Zinsgroschen, und die Porträts des Fürsten, seiner Gemahlin Lucrezia Borgia und seiner Geliebten, der Signora Laura. Am glänzenden Hofe von Ferrara schloss er damals Freundschaft mit Lodovico Ariosto, der in seinem „rasenden Roland“ Gelegenheit nahm, ihn zu verherrlichen. Etwa seit 1530 erscheint der grosse Meister im Zenith seines Ruhmes, wie ein schimmerndes Gestirn, das allmählich, aber stetig am Horizont heraufgestiegen ist, um einen weiten majestätischen Kreis am Himmel zu beschreiben und in langsamem Gange fast ohne Abnahme der Leuchtkraft den Aether zu erhellen. Die kunstsinnigsten und mächtigsten Fürsten der Zeit suchten ihn auf und überhäuften ihn mit Aufträgen und Gunstbezeugungen. Seit 1523 finden wir ihn, wie eine Reihe von Briefen beweist, im Verkehr und bald darauf in lebhafter Correspondenz mit dem Marchese Federigo Gonzaga zu Mantua, für den er manch treffliches Bild malte, und der mit den freundschaftlichsten Ausdrücken sich an ihn wendet.

Bald darauf (1532) beschied Kaiser Karl V. ihn zu sich an sein Hoflager nach Bologna, wo der lebensgewandte Meister sogleich im höchsten Grade die Gunst seines kaiserlichen Mäcens zu erringen wusste. Ohne eifrig oder gar ängstlich um die Huld der Grossen sich zu bemühen, verstand Tizian vortrefflich, in kluger Weltkunde die Verhältnisse zu nutzen. Seine vornehme, imposante Erscheinung, die vollendete Anmuth des Benehmens, die edle und gefällige Art der Unterhaltung unterstützten seine glänzenden künstlerischen Gaben in einer Weise, dass in dem grossen Maler der ausgezeichnete Mensch zugleich geschätzt wurde.

Während damals in Bologna zwischen Kaiser und Papst ein für Italien verhängnissvolles Bündniss geschlossen wurde und Tizian mit seiner lebenswarmen Kunst die Mussestunden Karls erheiterte, kämpfte Michelangelo als trotziger Republikaner gegen das Heer desselben Kaisers, welcher der florentinischen Freiheit den Untergang geschworen hatte, und vertheidigte seine Vaterstadt in dem erhabenen Todeskampf ihrer Unabhängigkeit. In diesem Zuge liegt die ganze Verschiedenheit der beiden grossen Künstler ausgesprochen. Indess würde man irren, wenn man daraus auf eine sclavische Gesinnung in Tizian schliessen wollte. Es war mehr Gleichgültigkeit gegen politische Fragen, wie sie in ganz ähnlicher Weise bei der verwandten Natur unseres Goethe hervortritt; aber daneben fühlte Tizian den vollen Werth persönlicher Freiheit. Weder der Papst, noch der Kaiser, noch andere Fürsten vermochten ihn durch lockende Anerbietungen zu bestimmen, seine

Unabhängigkeit in einfacheren Verhältnissen mit einer glänzenden Hofstellung zu vertauschen. Besser sagte ihm das freie Verkehren mit seinen hohen Gönnern zu, welches freilich damals noch durch die minder ceremoniösen, mehr einfach menschlichen Beziehungen zwischen Fürsten und Künstlern einen erhöhten Reiz gewann. Bittet doch einmal Federigo Gonzaga seinen „Meister Tizian", ihm ein Gericht Fische von Venedig mitzubringen.

Kaiser Karl wusste den Unabhängigkeitssinn Tizian's zu achten und liess keine Gelegenheit vorbeigehen, ihn auszuzeichnen oder zu sich zu laden. Bald nach der ersten Bekanntschaft fühlte der Kaiser sich bewogen, ihn durch ein erst kürzlich veröffentlichtes Diplom zum Ritter vom goldenen Sporn und zum Grafen des lateranensischen Palastes und des kaiserlichen Hofes und Consistoriums zu ernennen, und ihm alle damit verbundenen Privilegien zu verleihen, namentlich das Recht, allerorten im heiligen römischen Reiche Notare, Kanzler und ordentliche Richter zu ernennen, illegitime Kinder legitim zu erklären u. s. w. Unter den Motiven, welche das zu Barcelona am 10. Mai 1533 erlassene Diplom anführt, heisst das bezeichnendste: „Sintemal wir Deine besondre Treue und Ergebenheit gegen uns und das heilige römische Reich, imgleichen unter Deinen übrigen ausgezeichneten Tugenden und Geistesgaben Deine ausgesuchte Kunst zu malen und Bildnisse nach der Natur darzustellen in Erwägung genommen haben, in welcher Kunst Du Dich uns als ein solcher bewiesen hast, dass Du mit Recht der Apelles unsres Jahrhunderts genannt zu werden verdienst; und indem wir das Beispiel unsrer Vorgänger Alexanders des Grossen und des Octavianus Augustus nachahmen, von welchen Jener einzig vom Apelles, dieser nur von den ausgezeichnetsten Malern dargestellt sein wollte, wodurch sie weislich verhüteten, dass nicht durch die Mängel ungeschickter Maler und durch schlechte und unschöne Bilder ihr Ruhm bei der Nachwelt beeinträchtigt werde: so haben wir uns Dir zum Malen anvertraut und darin sowohl von Deinem Geschicke wie von Deinem Glücke solche Beweise erfahren, dass wir mit Recht beschlossen haben, Dich mit kaiserlichen Ehren zu schmücken, um dadurch unsre Gnade gegen Dich kund zu thun und ein Zeugniss Deiner Tugenden auch bei der Nachwelt zu hinterlassen." — Mehrmals finden wir denn auch Tizian in der Folgezeit am Hofe des Kaisers. So im Frühling 1536 zu Asti im Feldlager, als Karl gegen Frankreich rüstete; so 1548 und kurz nachher 1550 wiederholt mit grossem Gefolge in Augsburg, wo er unter anderm Philipp II. und den Kurfürsten

Johann Friedrich von Sachsen malte. Auch für Philipp war er in den letzten Zeiten seines Lebens vielfach beschäftigt, und eine Reihe der glühendsten, jugendfrischesten Bilder verdankte diesem Verhältniss ihre Entstehung. Ebenso wurde Tizian im Jahre 1545 an den päpstlichen Hof berufen, um Papst Paul III. zu malen.

Von solchen Ausflügen mochte der „Fürst der Maler", mit Ehren überhäuft, gern nach seiner Lagunenheimath zurückkehren, wo er im Kreise kunstverwandter und geistvoller Freunde ein Leben voll Thätigkeit und Genuss in edler Unabhängigkeit führte. Hatte er durch seine Kunst sich Reichthümer erworben, so wusste er dieselben in freigebiger Weise zu verwenden. Seine Tochter stattete er in einer für jene Zeit glänzenden Art mit einer Summe von 2400 Dukaten aus; für seinen Sohn Pomponio, der den geistlichen Stand erwählt hatte, sorgte er, indem er ihm Benefizien und Pfründen von seinen hohen Gönnern verschaffte. Für seine Freunde war er unablässig bemüht sich zu verwenden. Unter diesen stehen der berühmte Baumeister Jacopo Sansovino, der in Venedig ebenso die Architektur beherrschte, wie Tizian die Malerei, und Pietro Aretino obenan. Es wirft ein merkwürdiges Streiflicht auf die moralischen Zustände jener Zeit, dass ein so giftiges Lästermaul, ein so grundboshafter und gemeiner Charakter wie Pietro sich nicht bloss des Umganges mit den ausgezeichnetsten Männern rühmen konnte, sondern wegen seiner Darstellungsgabe und seines vernichtenden Witzes eine Macht ausübte, welche die mächtigsten Fürsten der Zeit bewog, ihm zu schmeicheln und ihn durch Geld zu bestechen. Tizian mag seinen Umgang sowohl aus Weltklugheit als aus Gefallen an seiner geistreichen, witzigen Unterhaltung gepflegt haben. Gewiss ist, dass unser Meister in seinem menschlichen Werthe nicht nach diesem Genossen gemessen werden darf. Denn wie hoch Tizian an Adel der Gesinnung, an Treue und Uneigennützigkeit über ihm stand, erkennen wir aus manchen Zügen seines Lebens und manchen brieflichen Aeusserungen. Wies er doch, obwohl er sonst weltliche Vortheile klug zu würdigen wusste, das ihm angebotene einträgliche Amt des päpstlichen Siegelbewahrers zurück, um nicht dem Sebastian del Piombo, der dasselbe besass, zu nahe zu treten.

Tizian war mit Donna Cecilia verheirathet, die ihm drei Kinder, ausser den beiden Söhnen noch eine Tochter, geschenkt hatte, als sie ihm 1530 durch den Tod entrissen wurde. Der Meister war untröstlich über diesen Verlust, der ihm um so schmerzlicher war, da die im zarten Alter stehenden Kinder weibliche Pflege dringend bedurften. Er nahm

daher seine Schwester Orsa zu sich und verliess zugleich seine mitten in der Stadt bei San Samuele gelegene Wohnung, um sich in einem abgelegenen Theile Venedigs, fern vom Geräusch, an der nördlichen Seite dicht am Meere anzusiedeln. Sein Haus war mit einem schönen Garten umgeben, welcher die Aussicht über die weite Wasserfläche bis nach der fernen Insel Murano, dem alten Ausgangspunkte der venezianischen Malerschule, gewährte. Den Horizont schlossen die feinen schimmernden Linien der Alpenkette, die Berge seines Geburtslandes, die Schauplätze seiner Kindheit. Hier lebte er in behaglicher Unabhängigkeit der Kunst und dem erheiternden Verkehr mit seinen Freunden; hier empfing und bewirthete er, schon sechsundneunzigjährig, König Heinrich III. von Frankreich nebst zahlreichem Gefolge in wahrhaft fürstlicher Weise. Hier war der Schauplatz jener reizenden geselligen Unterhaltungen, von denen ein dabei Betheiligter, Francesco Priscianese, in einem 1553 veröffentlichten Briefe eine so anziehende Schilderung entwirft. In dem prächtigen Garten Tizian's versammelten sich Jacopo Sansovino, Pietro Aretino, Jacopo Nardi (der berühmte florentinische Geschichtsschreiber) und der Erzähler. Unter Besichtigung der Gemälde, mit denen das Haus angefüllt war, und unter geistvollen Gesprächen verflog die Zeit bis zum Abend. Als die Sonne gesunken war, und das Meer und die fernen Inseln in rosig goldene Lichtströme sich tauchten, belebte sich die weite Wasserfläche mit unzähligen Gondeln, von denen das Lachen schöner Frauen, untermischt mit Gesang und Lautenklängen, herüberschallte. Die kleine erlesene Gesellschaft aber sass, angesichts dieser anmuthigen Scenerie, in der erquickenden Kühle beim köstlich bereiteten Abendmahle bis tief in die Nacht hinein.

Zu andern Stunden mochte wohl der Meister, im höchsten Alter noch voll Jugendfrische, am Abende seines Lebens hier sinnend weilen, nach den fernen Bergen seiner Heimath hinüberblicken und die lange Reihe seiner glückgesegneten Jahre an sich vorüberziehen lassen. Was ein Erdendasein schmücken und erheben kann, das hatte er in reichstem Maasse genossen: die höchste Kraft künstlerischer Begabung und eine über die gewöhnlichen Gränzen weit hinausreichende unerschöpfliche Lebensfülle. Das Bild ursprünglichster Gesundheit und Tüchtigkeit des Geistes und des Körpers, schien er der zerstörenden Macht der Zeit Trotz zu bieten. Jeder höchste Erfolg in seiner Kunst, Ruhm, Gewinn und Anerkennung der Besten beglückte ihn und blieb ihm bis an das späte Lebensende treu. Wenn sein bevorzugter Sohn Pomponio durch ausschweifendes Leben dem Vater manchen Kummer machte, so

erscheint dies als der einzige Schatten in einer solchen Ueberfülle von Licht, wie eine nothwendige Sühne für eine so wunderbare Gunst des Geschickes. Aber wir dürfen nicht ausschliesslich vom beispiellosen Glück des Meisters sprechen. Wir müssen nicht vergessen, dass es in dem schönen Gleichmaass seiner Natur, in der seltensten Harmonie von Geistigem und Sinnlichem begründet war.

Als Vasari 1566 nach Venedig kam, besuchte er Tizian „als seinen lieben Freund“. Er fand ihn, „obwohl hoch an Jahren, den Pinsel in der Hand, mit Malen beschäftigt und hatte grosse Freude, seine Werke zu sehen und sich mit ihm zu unterhalten In seinem Hause sah man alle Fürsten, Gelehrte und vorzügliche Personen, die zu seiner Zeit nach jener Stadt kamen oder dort lebten; denn nicht nur war er trefflich in der Kunst, sondern auch sehr liebenswürdig, war vorzüglich durch Sitten und zeichnete sich durch ein gefälliges Wesen aus.“ Als im Jahre 1576 die Pest den neunundneunzigjährigen Meister sammt seinem Sohne und Schüler Orazio hinraffte, endete eine der reichsten und glücklichsten Existenzen, die je einem Künstler beschieden war.

Wenn man heute über die Kunstweise Tizian's sprechen will, so bedarf es wohl keiner Verwahrung mehr gegen einige uns wunderlich klingende Urtheile, welche von einseitigen Standpunkten aus früher mehrfach über ihn gefällt worden sind. Vasari, in der Anschauung der florentinisch-römischen Schule aufgewachsen, spricht an mehreren Stellen, indem er Tizian's Farbe überaus lobt, von einem Mangel an gründlicher Kenntniss der Zeichnung, der den grössten Maler verhindert habe, das Höchste zu erreichen. Tizian will allerdings nicht mit dem Maassstabe jener gedanklich tiefen Werke gemessen werden, in denen ein Thema des Glaubens oder abstrakter Erkenntniss in reich gegliedertem architektonischen Aufbau durchgeführt wird. Nur einmal, obendrein in seiner Jugendzeit (1508), hat der Meister einen Versuch auf diesem Gebiete gemacht, indem er einen Holzschnitt herausgab, der in „einer unendlichen Menge von Figuren“ den Triumph des Glaubens darstellte. Wir wissen nicht, dass er später bei reiferer Ausbildung seines Wesens jemals zu ähnlicher Richtung zurückgehehrt wäre. Daher haben wir bei ihm nicht von solchen ausgedehnten Fresken zu reden, wie sie den Schwerpunkt der Thätigkeit Rafael's und Michelangelo's bilden. Allerdings hat auch Tizian Fresken gemalt, und wenn auch von denen des Fondaco de' Tedeschi, des grossen Rathsaales, der Justizhalle zu Vicenza, der Façaden des Palazzo Grimani nichts erhalten ist, so gehören wenigstens unter den Wandbildern der Scuola del Santo zu Padua

einige von seiner Hand herrührende noch immer zu den schönsten Fresken der Welt. Dagegen wies ihn die geistige Richtung seiner Kunst sowie die Ausdrucksmittel, deren er dafür bedurfte, fast ausschliesslich auf das Tafelbild und die Oelmalerei hin.

Den ruhigen Zustand eines schönheiterfüllten, lustverklärten Menschendaseins mit allem Zauber der Farbe zu ewiger Dauer zu erheben, das ist der eigentliche Inhalt seiner Kunst. Treffender kann man das Wesen dieser Schöpfungen nicht bezeichnen, als mit den Worten Kugler's: „Was bei Giorgione noch als der Ausdruck einer herben glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichkeit. Tizian ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewusstsein, den höchsten Genuss des Daseins abspiegeln. Eine selige Befriedigung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen Alterthums und doch so verschieden — ein ruhiges Genügen, eine harmonisch gleichmässige Existenz spricht sich überall in ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthuend auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhte Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen." Das ist freilich die Tendenz der ganzen italienischen Kunst jener grossen Epoche. Jeder der damaligen Meister malte noch religiöse Gegenstände; aber sie wurden nicht mehr wie früher aufgefasst. Ehemals hatte die Kunst der Kirche gedient; jetzt musste die Kirche mit ihrem ganzen historisch-dogmatischen Apparat der Kunst dienen. Ehemals mussten die Maler die heiligen Geschichten malen, weil ihr Pinsel die Lehre der Kirche predigen sollte; jetzt malten und meisselten die Künstler die kirchlichen Stoffe nur, um an ihnen alle Schönheit, deren sie fähig waren, zu entfalten. Keiner hat aber die Schönheit der einfachen menschlichen Existenz so entschieden in den Vordergrund gestellt wie Tizian.

Mit Recht hat man von unserm Meister gesagt, er habe besser als jeder Andere die Natur gesehen und wahr wiedergegeben. Es war ein Glück für Tizian's Kunst und zeugt von seinem richtigen, sicheren Gefühl, dass er sich nicht auf Zeichenstudien nach der Antike, nicht auf Nachahmung der Weise Michelangelo's einliess. Dass zwei

so entgegengesetzte Kunstprinzipien wie die venezianische Farbe und die florentinische Zeichnung sich nicht mit einander verbinden lassen, hat noch zu Tizian's Lebzeiten Tintoretto bewiesen, der sein grosses Talent mit den misslungenen Versuchen marterte, das Kolorit der Venezianer mit der Zeichnung Michelangelo's zu verschmelzen. Tizian dagegen, obwohl er nicht in direkter Weise die Antike nachahmte, ist dennoch von der Grundlage einer verwandten Lebensanschauung aus zu einer Nachschöpfung der Antike gekommen, die nicht minder rein ist als ihre herrlichsten Marmorgebilde, und doch ein wärmeres, innigeres Leben aushaucht. Man darf ihn auch darin mit dem ihm innerlich wahlverwandten Goethe vergleichen, dessen Iphigenia allerdings eine noch seelenvollere Wiederbelebung griechischer Gestalten ist, während alle akademischen Antiken französischer und italienischer Dichter leblose Schatten sind.

In ähnlichem Sinne, wie es von den griechischen Bildwerken gilt, kann man bei den Gestalten Tizian's von ihrer Natürlichkeit sprechen. Aber es ist eine auf die höchste Stufe der Schönheit, Kraft und Gesundheit erhobene Natur, frei von all jenen Kümmerlichkeiten, jenem Zufälligen und Kleinlichen oder gar Hässlichen, in welchem man unter unserm nordischen Himmel von jeher seit den Tagen Dürer's bis auf die Gegenwart das Wesentliche der Natur zu finden geglaubt hat. Es ist also im vollen und besten Sinn eine idealische Natur, nicht eine nach Abstractionen idealisirte, sondern eine aus der Fülle und Tiefe künstlerischer Anschauung wiedergeborne. Vergleicht man beispielsweise mit den Gestalten des Venezianers diejenigen der Schule von Brabant, den lebensmächtigen Rubens an der Spitze, so erkennt man leicht ein verwandtes Vollgewicht der Erscheinung, ein ähnliches Mark des Lebens: aber wie weit überragt der Italiener an Adel und vornehmer Würde, an maassvoller Anmuth und Feinheit den Niederländer, dessen derberes Geschlecht mehr auf Thatkraft als auf ruhiges genussvolles Dasein angelegt ist.

Damit gewinnen wir einen weiteren Zug in der Charakteristik der tizianischen Kunst. Zwar fehlt es dem Meister nicht an Begabung für Schilderung leidenschaftlichen Affekts, energischer Thatkraft. Seinem durch Brand zerstörten Schlachtbilde im Saale des grossen Rathes wird es an feurigem Ungestüm nicht gemangelt haben; seine Grablegung ist ein Wunder ergreifenden Seelenschmerzes; sein Martyrium des heiligen Petrus durchklingt ein wilder Sturmaccord des Leidens, und auch der Martertod des heiligen Laurentius in der Jesuitenkirche zu

Venedig erschüttert die Seele gewaltig. Allein das sind nur Ausnahmen, geschaffen gleichsam als Zeugen für die umfassende Spannkraft seines Geistes. Die weitaus überwiegende Masse seiner Werke schildert eine ganze, volle, glückliche Existenz in beseligter Ruhe, die auch da nur selten zu einem Jubel der Begeisterung sich versteigt, wie er berauschend aus der Himmelfahrt der Maria uns entgegen schallt. Und wenn der Meister nicht müde wird, solche vollkräftige, edle Erscheinungen, in denen die Stimmung eines goldnen Zeitalters wie ein Klang aus einem verlornen Eden fast wehmüthig uns ergreift, in's Leben zu rufen, so erkennen wir darin den Abglanz seiner eigenen hochbeglückten Existenz, der unvergleichlichen Harmonie seines Wesens.

Hier ist denn der Punkt, von wo wir das Hauptmittel der Darstellung in Tizian's Kunstweise, die Farbe, zu erörtern haben. Sie ist bei ihm, ohne alle Nebenbeziehungen, mit einem Worte der natürliche Ausdruck der schönen Wirklichkeit. Wenn andre grosse Coloristen durch besondere Feinheiten und selbst Capricen in der Farbenwirkung geheimnissvolle, romantische Stimmungen wecken wollen, so ist Tizian davon frei. Seine Gestalten lauschen nicht verführerisch aus durchsichtigem Dämmerschein hervor, noch verbergen sie sich in Dunkel, um mit pikanten Lichtwirkungen zu überraschen. Nur einmal hat Tizian solchem Hange nachgegeben, in dem schon erwähnten Bilde des heiligen Laurentius, aber offenbar nur, um durch die Nacht und die Beleuchtungseffekte den widrigen Eindruck einer solchen Marterscene abzuschwächen. Im Uebrigen liebt seine Kunst den vollen, klaren Tag, und seine Gestalten strahlen, vom Sonnenschein umflossen, wie lichtgesättigte Gebilde uns in die Seele. Vollends, wo er den menschlichen Körper in unverhüllter Schönheit zu geben hat, da liebt er, wie man es richtig bezeichnet hat, ihn gleichsam mit Licht im Licht zu malen und fast ohne Schatten ihn bloss durch die Abstufung warmer und kalter Töne zu modelliren. Diese Gestalten voll Schönheit und Adel sind die beste Widerlegung gegen die wunderlichen Vorwürfe, dass Tizian sich nicht auf die Zeichnung verstanden habe. Schon Lionardo war es nicht entgangen, dass in der Natur von Umrisslinien nirgends die Rede sei, dass jeder feste Contour nur durch eine Abstraktion gewonnen werde, weil das Auge alle Gegenstände umhüllt von den dazwischen liegenden Luftschichten erblickt, welche die Gränzen jedes Körpers leise umschleiern. Erst mit dieser Beobachtung der Luftperspektive beginnt die neue Aera der Malerei,

beginnt das eigentliche Leben der Farbe. Fortan trat diese nicht mehr als materielle Substanz im Bilde auf, sondern als die luftumflossene, mit Widerscheinen durchwebte Ausstrahlung jedes Körpers.

So sehen wir zuerst in grossem Sinne Giorgione, dann in völliger Befreiung Tizian die Mission der Malerei auffassen. Wie dieser nun in seinem langen Leben unbeirrt demselben Gesetze treu bleibt und in einer fast unabsehbaren Reihe von Werken, ohne je eintönig zu werden, demselben einfachen Princip huldigt, welches er auf der Basis der Schule von Venedig gewonnen hatte, das ist eine der seltensten Thatsachen der Kunstgeschichte. Seine Palette kennt keine so reich schillernde Farbenscala, wie sie in der Folge durch Paolo Veronese in die venezianische Malerei eingeführt wurde. Wenige bestimmte Haupttöne kehren stets wieder: ein leuchtendes Roth, welchem ein sattes Gelb gegen das kräftige Blau und bisweilen ein saftig frisches Grün secundirt. Aus diesen Grundelementen weiss er die mächtigsten wie die zartesten Accorde zu zaubern, weiss die grösste Leuchtkraft und Tiefe mit unübertrefflichem Schmelz, weiss Duft mit Gluth wundersam zu paaren. Was aber seine Carnation betrifft, so ist nie das Fleisch lebenswarmer, zarter und zugleich gesunder und blühender gemalt worden. In seinen nackten Gestalten fühlt man den kräftig klopfenden Puls, fühlt jeden Blutstropfen, der durch die Adern rollt, jeden Athemzug, der die schwellenden Formen leise bewegt. Wenn irgendwo, so sind hier die Götter Griechenlands vom tausendjährigen Schlummer zu neuem Leben erstanden.

Aus dem bereits Gesagten leuchtet ein, dass eine geschichtliche Betrachtung des Entwicklungsganges unsers Meisters wenig Anhaltspunkte finden wird. Als hätte er ein Gefühl davon gehabt, dass in seiner Kunst von verschiedenen Epochen kaum zu reden sei, hat er äusserst selten einem Werke das Datum der Entstehung beigesetzt, und selbst seinen Namen hat er nur in besonderen Fällen hinzugefügt. Von einem seiner frühesten Bildnisse, dem Porträt eines ihm befreundeten Edelmannes aus der Familie Barbarigo berichtet Vasari, „jedes einzelne Haar sei so fein gemalt gewesen, dass man sie hätte zählen können, und dasselbe gelte von den Punkten einer Atlasjacke in dem nämlichen Bilde“. Wenn Vasari dies Werk in die Zeit weist, wo Tizian angefangen habe, Giorgione nachzuahmen, so ist dies gewiss ein Irrthum. Denn Giorgione's Weise war es am wenigsten, beim Malen so in's Einzelne zu gehen. Eine ähnliche Feinheit der Ausführung zeigt der Christus mit dem Zinsgroschen, von dem wir später

ausführlicher zu reden haben. Eher kann man in solchen Werken den Einfluss Dürer's erkennen, der 1506 bekanntlich in Venedig war und dort ein grosses Altarbild malte, welches, wie er selbst erzählt, unter den italienischen Malern lauten Beifall fand. Dass die bei den deutschen Meistern, besonders bei Dürer mit Vorliebe gepflegten landschaftlichen Hintergründe auf Tizian eingewirkt haben, bezeugt Vasari selbst, der sogar erzählt, Tizian habe „einige deutsche, treffliche Meister in Ausführung von Landschaften und Laubwerk in sein Haus genommen, um sich darin zu üben". Dass dann Tizian (ähnlich wie schon Giorgione begonnen hatte) in seinen landschaftlichen Hintergründen alle deutschen und gleichzeitigen italienischen Meister übertraf, weil er die bunte Vielheit der nordischen Naturauffassung vermied und den Vorgängen eine charaktervoll entsprechende, stimmungsreiche Umgebung in wenigen grossen Zügen zu verleihen wusste, braucht kaum bemerkt zu werden.

Fast alle Bilder Tizian's sind in einem breiten, grossartigen Styl mit kühnen, freien Pinselstrichen behandelt. Doch bemerkt man bald, dass die früheren Werke durch grössere Sorgfalt der Behandlung und detaillirende Feinheit der Pinselführung sich unterscheiden. Das Verlangen nach seinen Werken steigerte sich indess bald so sehr, dass er manchmal gezwungen war, bei der Ausführung flüchtiger zu verfahren. Obwohl trotzdem in seinen ächten Bildern stets eine Gediegenheit und Klarheit der Farbenbehandlung herrscht, die den gelegentlichen Mangel einer feineren Durchführung wenig hervortreten lässt, so finden wir doch ein Zeugniss, wie schon damals kunstsinnige Besteller wohl einen Unterschied zwischen den besser oder minder gut ausgeführten Werken Tizian's zu machen verstanden. Federigo Gonzaga schreibt am 3. August 1536 an den Meister und bittet ihn, ihm ein Christusbild zu machen, ähnlich dem, welches er ihm früher einmal geschenkt habe; er möge es aber mit der Sorgfalt und dem Fleisse machen, d i e e r b e i d e n j e n i g e n W e r k e n a n z u w e n d e n p f l e g e, mit denen er Ehre einzulegen wünsche, auf dass man das Bild „zu den v o r t r e f f l i c h e n W e r k e n Tizian's zählen könne". („Che si possa chiamar delle eccellenti opere di Tiziano".) Aus diesem und manchen anderen Briefen geht auch hervor, wie oft er auf Verlangen seiner Gönner und Freunde sich veranlasst sah, ein beliebt gewordenes Bild zu copiren oder zu wiederholen.

Erst im höchsten Alter soll die Sicherheit der Hand und des Auges ihn etwas verlassen haben, ohne dass er, gewohnt an unablässiges Schaffen, dessen inne geworden wäre. Eins seiner letzten Bilder ist

die Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig, immer noch voll Innigkeit und Empfindung, aber trüb und schwer in der Farbe, so dass man, wie erzählt wird, es nicht als sein Werk anerkennen wollte, weshalb er im Unmuth und Eifer darunter schrieb: „Tizianus fecit fecit“. Sein letztes Werk, ein Christus im Grabe, in der Akademie zu Venedig, soll vom jüngeren Palma vollendet worden sein. Auch hier ist in Composition, Ausdruck und malerischer Wirkung noch genug zum Bewundern.

Die Mannichfaltigkeit in den Werken des Meisters ist bereits mehrfach angedeutet worden. Wir haben aber noch besonders die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit seines Geistes hervorzuheben; denn auch in dieser Hinsicht überflügelte er alle anderen Meister Venedigs. In christlichen wie antiken Stoffkreisen, im ruhigen Andachtsbild wie in der leidenschaftlich dramatischen Composition, im geschichtlichen Vorgange wie in der Idylle finden wir ihn zu Hause. Die Landschaft erhebt er zu solcher Bedeutung, dass ihre ganze fernere Entwicklung für Italien an seinen Vorgang anknüpft. Vor Allem gilt er mit Recht als einer der ersten Bildnissmaler aller Zeiten, der ebensowohl vornehme Würde wie bezaubernde Anmuth, männliche Kraft wie weibliche Schönheit in seinen Bildern auszuprägen wusste.

Fragt man nach den frühesten Werken Tizian's, so ist nach dem Untergang der Kaufhausfresken zunächst auf gewisse einfache Andachtsbilder der Madonna zu verweisen, die am deutlichsten seinen Jugendstil und die weitere Entwicklung seiner Kunstweise erkennen lassen. So namentlich ein kleines Bild im Belvedere zu Wien (I. Stock, II. 41), welches die Halbfigur der jungfräulichen Mutter vor einer Balustrade stehend zeigt, auf welcher das Christkind, ebenfalls stehend, dargestellt ist. Dies so oft von Bellini und seiner Schule behandelte Thema verräth hier im Bau der Gruppe, in den Motiven der Bewegung, namentlich der Hände, ganz neue Feinheiten, die weit über das in der Schule Herkömmliche hinausgehen. Zugleich aber zeigt der ungemein individuelle Kopf des schlichten Landmädchens, welches die Madonna vertritt, die volle Anspruchslosigkeit der Natur, ähnlich wie Giorgione's Madonna zu Castelfranco. Auch das Kind erinnert in der Form des Köpfchens und dem mehr ernsten als heiteren Ausdruck an das Christuskind in jenem Bilde; endlich findet die rundliche fleischige Hand der Madonna Analogieen bei Giorgione wie bei Palma. Dazu kommt eine wonnige Wärme und ein duftiger Schmelz der Farbe, der dies köstliche kleine Werk als ein Zeugniss von dem angespannten Wetteifer mit

Giorgione erkennen lässt. In weiterem Fortschreiten streift der Meister dies naturalistisch-individuelle Element immer mehr ab und gelangt zu einem vornehmeren Typus der Madonna, der zuerst in der Ueppigkeit der Formen an Palma erinnert, jedoch ohne dessen Weichlichkeit. Eins der schönsten Bilder dieser Art findet sich ebenfalls im Belvedere (I. Stock, II. 64). Auch hier sieht man die Halbfigur der Madonna vor einer Brüstung, auf welcher das Christkind mit raschem Schritt



Fig. 119. Madonna von Tizian. Uffizien.

zur Mutter heraneilt, um ihr eine Handvoll Kirschen zu bringen. Der kleine Johannes steht in kindlichem Wetteifer zur Seite, und die Heiligen Joseph und Zacharias mit ihren charaktervollen Prachtköpfen schliessen die Gruppe ab. Es ist wieder eine Composition, die in ihrer Einfachheit auf Bilder Bellini's zurückweist; aber zu welcher Freiheit in den Bewegungen, dem Ausdruck, den Charakteren hat Tizian dies einfache Motiv erhöht, und welche Herrlichkeit mildleuchtender goldtöniger Farben hat er darüber ausgegossen! Vornehm huldvoll ist der Kopf der Madonna, die mit mildem Ernst auf den herzigen Kleinen

blickt; von frischester Naivetät sind die beiden Kinder, voll ruhiger Würde die beiden Heiligen. Die Sorgfalt der Ausführung und der lichte Farbenaccord sowie die Feinheit des geistigen Ausdrucks stellen dies herrliche Bild dem Christus mit dem Zinsgroschen sehr nahe.

Wie sich Tizian in diesen einfachen Aufgaben im Wetteifer mit Palma zu edelster Anmuth und bezaubernder Farbenwirkung erhebt, lässt sich an einer Reihe ähnlicher Bilder nachweisen. Dahin gehört eine Madonna mit der h. Brigitta und einem Ritter im Museum zu Madrid, sowie die Madonna mit Antonius und dem kleinen Johannes in den Uffizien Nr. 633, an feiner Lebenswahrheit, anmuthigem Ausdruck und köstlichem Farbenreiz eins der schönsten derartigen Bilder, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Auch hier ist die Ausführung ungemein sorgsam, besonders aber von entzückender Natürlichkeit sind die beiden Knaben — Johannes bringt seinem Spielkameraden Rosen, die dieser mit kindlicher Freude entgegen nimmt. — Eine andere kleine Madonna derselben Sammlung Nr. 590 ist allerdings nicht von gleicher Vollendung, aber doch wohl als tizianisch anzuerkennen, wie namentlich aus dem schönen Linienzug der Composition, besonders der meisterhaften Anordnung der Hände hervorzugehen scheint. (Fig. 119.) Die schöne junge Mutter hält das auf ihrem Schoosse stehende Kind mit beiden Händen herzlich umfangen, während der kleine Johannes herannaht und mit lebendiger Bewegung nach dem rechten Fusse des Christkindes greift. (Die Cherubimköpfe, welche den Hintergrund füllen, haben wir auf unserer Abbildung fortgelassen.) Ebendort befindet sich unter Fig. 618 eine grossartig breit angelegte, aber zum Theil nur untermalte Madonna mit dem Kinde, welche genau das Motiv der später zu erwähnenden Madonna Pesaro darbietet. Jedenfalls ist das Werk interessant, weil es Aufschlüsse über das technische Verfahren Tizian's gewährt.

Zu weihevollerem Ausdruck erhebt sich die Schilderung in dem herrlichen Bilde des Belvedere (II. Stock, II. 39), welches wieder in Halbfiguren die Madonna, eine königlich hoheitvolle Frau, mit dem Christkind auf dem Schoosse sitzend darstellt. Andächtig blickt sie auf den Kleinen herab, der mit reizender Lebendigkeit das Händchen zur Mutter ausstreckt. Auch hier ist das Kind, wie auf den letzterwähnten Bildern, voll heiterer Lust, während es auf den frühesten Bildern ungewöhnlich ernsthaft erschien. Vor der Gruppe steht die grossartige Greisengestalt des h. Hieronymus mit lang herabfluthendem Bart, in einem Buche lesend, während neben ihm einerseits der ritterliche Georg,

andrerseits die ideale Jünglingsfigur des Stefanus angeordnet ist. Der Künstler hat hier wahre Mustertypen der drei Lebensalter gegeben, und in dem innigen Aufblick des Märtyrers, in dem ruhigen Ernst des ritterlichen Heiligen und dem feierlichen Versunkensein des Alten wundervolle psychologische Gegensätze geschaffen. Das Kolorit ist bei breitester Behandlung von kaum zu übertreffender Tiefe, Sattheit und gluthvoller Herrlichkeit. Fast genau dieselbe Composition, nur mit der Aenderung, dass neben Stefanus die Heiligen Ambrosius und Maurizius angeordnet sind, findet sich im Louvre. Auch hier dieselbe Innigkeit im Antlitz der liebevoll auf das Kind herabschauenden Madonna, dieselbe reizende Natürlichkeit des Kindes, dieselbe andächtige Gluth im h. Stefanus, neben welchem Ambrosius als prachtvoller venezianischer Nobile in leuchtendem Purpurmantel, Maurizius als Ritter in blitzender Rüstung sich abhebt; in Klarheit, Frische und Feinheit des goldigen Tons wieder eins seiner herrlichsten Werke. Aus beträchtlich späterer Zeit stammt eine andere Madonna derselben Sammlung, welche die h. Jungfrau in einer poetischen Gebirgslandschaft mit dem auf ihrem Schoosse stehenden segnenden Christkind darstellt. Vor ihr wirft sich die h. Agnes verehrend nieder, in der Linken eine Palme haltend, mit der Rechten das ihr als Attribut zukommende Lamm streichelnd, welches der kleine Johannes herbeiführt. Auch hier fesselt die Composition durch die freie Bewegung und durch das trauliche Zusammensein in schöner Natur, durch die huldvolle Milde der Madonna, den liebenswürdigen Eifer des kleinen Johannes, sowie durch die prächtige, effektvoll beleuchtete Landschaft. Die Ausführung zeigt die kühne Breite und Sicherheit der späteren Zeit, die Farbe ist tief gesättigt, der Ton des Fleisches glühend und reich modellirt. Wie sorgfältig Tizian bisweilen noch in seiner späteren Zeit auszuführen wusste, erkennt man in derselben Sammlung an der berühmten „Vierge au lapin", die wahrscheinlich um 1530 entstanden ist. (Fig. 120.) Hier giebt der Künstler die denkbar höchste Stufe der von Palma eingeführten heiligen Idyllen, indem er im Vordergrunde einer köstlichen Alpenlandschaft, welche die zackigen Dolomitkuppen seiner Heimath zeigt, die h. Jungfrau als einfaches Landmädchen sitzend darstellt. Die h. Katharina, eine vornehme Gestalt in Perlendiadem und reichen Gewändern, neigt sich zu der jungen Mutter, indem sie ihr auf den Armen das Kind entgegenbringt, welches in reizender Bewegung mit dem einen Händchen das Kinn der Heiligen berührt und das andere gegen ein weisses Kaninchen ausstreckt, welches Maria am Boden festhält. Man kann die Scene

nicht natürlicher und reizvoller auffassen, inniges Familienglück nicht holdseliger schildern. Was diese Madonnen Tizian's von denen Rafael's unterscheidet, ist ein stärkerer Grad unbefangener Natürlichkeit und eine höhere malerische Lebensfülle, während sie an plastischem Zug

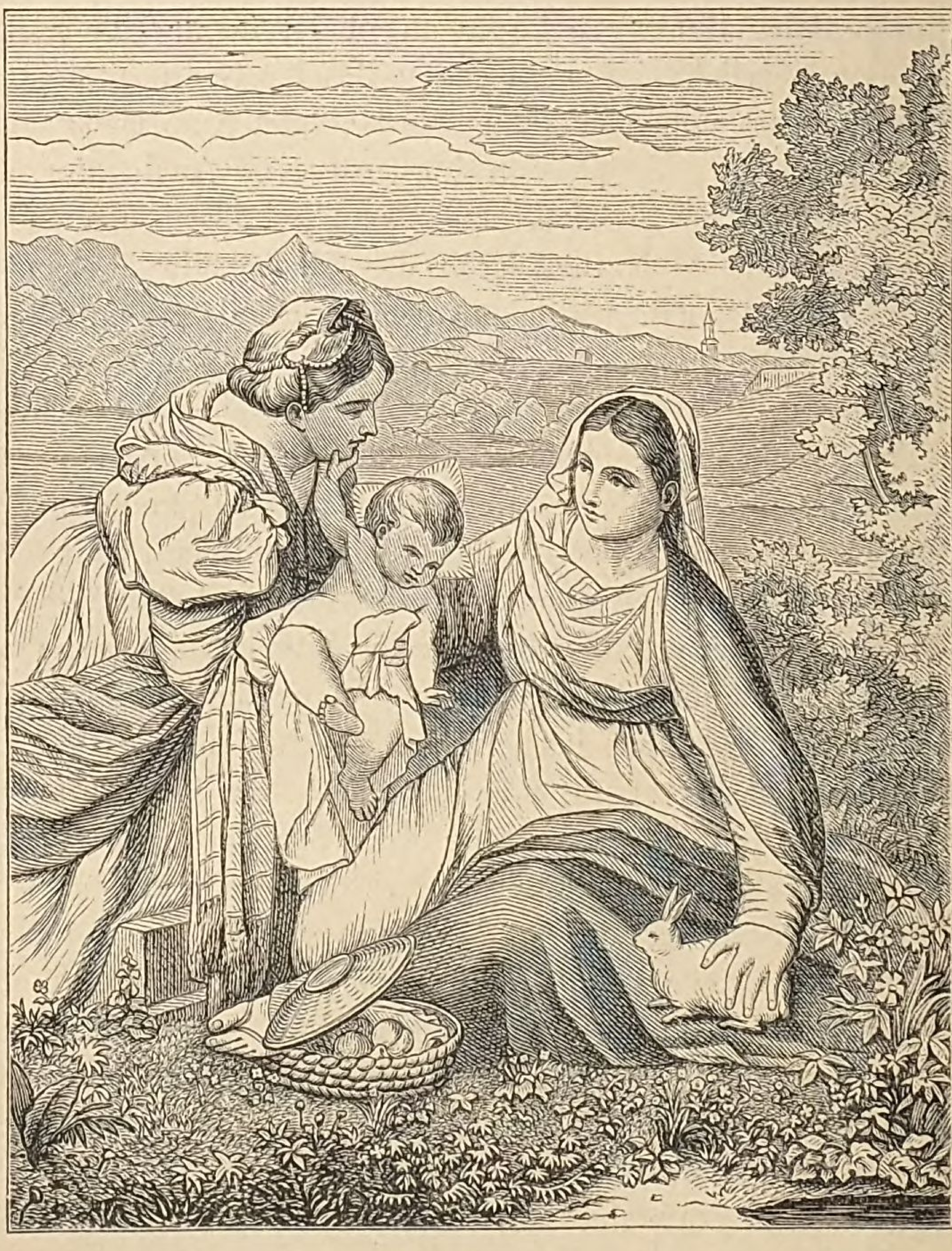


Fig. 120. Madonna mit dem Kaninchen, von Tizian. Louvre.

der Linien und schwungvoller Feinheit des Aufbaues hinter jenen zurückbleiben. Ein anderes köstliches Bild derselben Sammlung zeigt ebenfalls die Madonna mit dem Kinde, welchem der kleine Johannes ein Lämmchen bringt, während der h. Joseph zuschaut und zwei in der Luft herbeischwebende Engel ein Kreuz tragen. Es ist wieder eine jener reizvollen Idyllen, die durch heiteren landschaftlichen Grund

ihr besonderes anmuthvolles Gepräge empfangen. Die zarte Liebenswürdigkeit des Ausdrucks, die sorgfältige Feinheit der Ausführung, die sich namentlich auch auf die Landschaft erstreckt, der goldig klare Ton deuten auf die Frühzeit des Meisters. Eine alte Kopie des Bildes besitzt das Museum zu Berlin.

Aber auch zum feierlichen Votivbild wurde dem Meister schon früh Gelegenheit geboten, durch jenen Jacopo Pesaro, der, aus einem berühmten Patriziergeschlecht entsprossen, als Bischof von Paphos auf Cypern den Beinamen Baffo erhielt und sich 1503 durch Kriegsthaten gegen die Türken auszeichnete. Zur Erinnerung an diese Ereignisse liess er 1503 das Altarbild malen, welches nach manchen Schicksalen in das Museum von Antwerpen gelangt ist. Es stellt den h. Petrus dar, welcher rechts auf einem prächtigen mit mythologischen Reliefs geschmückten Throne sitzt und sich zu dem knieenden Pesaro neigt, welcher ihm durch Papst Alexander VI. empfohlen wird, dessen Standarte er trägt. Es ist ein nobles Bild, von feierlicher Würde und grosser Lebendigkeit; nur Petrus, der obendrein in der Ecke des Bildes sich gar zu beengt fühlt, ist schwächer in der Charakteristik. Die Behandlung erinnert in der schmelzenden Weichheit noch sehr an Palma. Dasselbe lässt sich von dem trefflichen Bilde der Nationalgalerie zu London sagen, welches die Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena darstellt. Christus ist in Haltung und Bewegung allerdings etwas geziert und streift fast an Correggio's gesuchte Grazie; aber Magdalena, deren Kopf mit dem üppig fluthenden Haar an Palma erinnert, zeigt ein edles von Freude verklärtes Antlitz und innigste Hingebung. Ganz köstlich ist die Landschaft, poetisch erfunden und wie das Ganze sorgfältig ausgeführt. Gewisse naive Elemente der früheren Kunst enthält auch die schöne Verkündigung in der Scuola di S. Rocco zu Venedig; namentlich gemahnt der Korb zu den Füssen der Madonna und das Rebhuhn an die Weise der ältern Meister, während die schöne Landschaft und der feine Farbenton den vollen Reiz tizianischer Behandlung enthüllen.

Aus seiner Jugendzeit sind uns sodann einige Fresken aufbewahrt, welche uns für den Verlust seiner übrigen derartigen Werke entschädigen müssen. Es war im Jahr 1511, als er nach Padua berufen wurde, um dort die Scuola del Carmine und del Santo mit Fresken zu schmücken, bei denen freilich Domenico Campagnola ihn stark unterstützte. In der Sc. del Santo galt es Darstellungen aus dem Leben des h. Antonius. Das erste, elfte und zwölfte Bild hat

Tizian selbst ausgeführt; er hatte zunächst zu schildern, wie auf Geheiss des Heiligen ein unmündiges Kind zu reden anfängt, um die Unschuld seiner Mutter zu bezeugen. Er giebt hier bei einem Stoff, der möglichst ungünstig für die Malerei war, wenigstens ein prächtig bewegtes dramatisch ergreifendes Lebensbild, frei entwickelte Gestalten in schöner Landschaft. Stürmisch grossartig ist das andre Bild, wo der Heilige einen Jüngling heilt, der sich für eine im Zorn an seiner Mutter begangene Frevelthat durch Abhauen seines Fusses selbst bestraft hatte. Auch hier ist volles dramatisches Leben und ein prachtvoller landschaftlicher Hintergrund im Charakter der wilden Gebirgsthäler des Friaul. Das dritte Bild Tizian's schildert die Legende von dem eifersüchtigen Ehemann, der seine Frau ermordet hat, dann aber sich reuevoll an den h. Antonius wendet, der ihm verzeiht und die Frau in's Leben zurückruft. Hier ist die Composition am schwächsten und auch der landschaftliche Hintergrund nicht von gleicher Bedeutung. Wenn übrigens die moderne Kritik unbarmherzig über diese Arbeiten herfällt, so muss dagegen bemerkt werden, dass die Werke durchweg zu stark gelitten haben, um solches Urtheil zu gestatten, dass aber trotzdem Spuren genug vorhanden sind, aus denen man auf einen ursprünglich hohen coloristischen Werth schliessen kann. In der Sc. del Carmine gehört dem Meister nur ein Bild, die Begegnung Joachim's mit Anna. Dies ist ein durch Einfachheit, Innigkeit des Ausdrucks und Adel der Gestalten, namentlich aber durch eine anmuthige Landschaft ausgezeichnetes Bild. Ohne Frage lassen sich an geistiger Wucht und plastischem Wohllaut diese Fresken Tizian's nicht mit denen der Florentiner und der römischen Schule messen, aber sie erfreuen doch durch hohe Lebendigkeit, zum Theil auch durch dramatischen Nerv, grossartig poetisch empfundene Landschaften und ursprünglich ohne Zweifel durch coloristischen Reiz. Auch in Vicenza malte er 1512 ein Freskobild in einer öffentlichen Loggia, das Urtheil Salomo's darstellend, welches jedoch untergegangen ist. Dass Tizian auch in dieser Technik gelegentlich Tüchtiges zu leisten vermochte, beweist das kolossale Bild des h. Christophorus aus dem Jahr 1523, welches man allerdings an sehr ungünstiger Stelle im Dogenpalast sieht und zwar über dem Eingang zur Treppe, welche aus den Privatzimmern des Dogen in die Kapelle des Palastes führte. Es ist, soweit man es erkennen kann, ein kraftvolles Bild von tüchtiger Ausführung und in grossartigem Stil entworfen.

Bald nach seiner Rückkehr aus Padua erhielt er den Auftrag, eine Altartafel mit der Verherrlichung des h. Marcus für S. Spirito zu malen,

die sich jetzt in der Sacristei der Salute befindet. Kurz zuvor, während er in Padua arbeitete, war Giorgione aus dem Leben geschieden; aber in dem edlen Werke Tizian's erkennt man noch den nachwirkenden Einfluss jenes Meisters. In feierlicher Würde ist der Heilige thronend dargestellt, in gebieterischer Hoheit zeichnet sich der geistvolle Kopf, über welchen sich ein klares Helldunkel breitet. Die Composition verräth den vollständigen Bruch mit der architektonischen Anordnung der älteren Schule zu Gunsten einer völlig freien malerischen Gruppirung. Zu den Stufen des Thrones stehen der h. Rochus, der Schutzpatron gegen die Pest, und der feine jugendliche Sebastian, in dessen Kopf sich nervöse Erregbarkeit ausspricht, dabei die h. Aerzte Cosmas und Damianus. Die vornehme Schönheit der Gestalten, der geistige Adel des Ausdrucks und das wunderbar saftige Colorit, das aus energischen wenig gebrochenen frischen Farben zusammen gewebt ist, die durch ein herrliches Helldunkel harmonisch verschmolzen werden, das alles athmet hier die Gluth jugendlicher Schöpferkraft. Einen anziehenden Vergleich bieten die ebendort befindlichen, aus derselben Kirche stammenden, aber etwa dreissig Jahre später gemalten Deckenbilder, welche Kain und Abel, Abraham's Opfer, David und Goliath darstellen, Werke von grossartig gesteigertem dramatischem Ausdruck, kühner Freiheit der Bewegungen und gluthvoller, lebenstrahlender Kraft des Kolorits.

Bald darauf gelang es Tizian, den ersehnten Auftrag für den Rathssaal und die feste Staatsanstellung mit dem Maklerpatent für das Kaufhaus der Deutschen zu erlangen. In diese Zeit fallen nun auch, etwa seit 1514, seine Beziehungen zum Herzog von Ferrara, für welchen er zunächst das unvollendet gebliebene Bacchanal Giovanni Bellini's, welches sich jetzt auf Schloss Alnwick in England befindet, vollenden musste. In der That erinnert die Landschaft in ihren grossartigen Formen an die Heimath des Künstlers. Für Herzog Alfonso malte er auch den Christus mit dem Zinsgroschen, welchen man in der Galerie zu Dresden bewundert. Unter den Schätzen jener Sammlung nimmt dies kleine Bild, von den Italienern „Cristo della moneta“ genannt, eine der ersten Stellen ein. Es kam 1746 durch den Ankauf einer Anzahl von hundert Bildern aus der Sammlung des Herzogs Franz von Este-Modena mit einer Reihe anderer Meisterwerke der italienischen Kunst nach Dresden. Vasari erwähnt dasselbe ausdrücklich und berichtet, dass der Meister um 1514, wo er in Ferrara für Herzog Alfons von Este mehrfach thätig war, es daselbst gemalt habe.

Aber das Bild ist gewiss weit früher, vielleicht schon um 1508, entstanden, weil in der nirgends von Tizian wieder so weit getriebenen Feinheit der Ausführung sich der Einfluss Dürer's, der bekanntlich kurz vorher in Venedig gewesen war, zu erkennen giebt. Damit hängt der Umstand zusammen, dass das Gemälde auf eine Holztafel gemalt ist, während sonst um jene Zeit in den Schulen Italiens, vor allen in der venezianischen, man die Leinwand als Malgrund vorzuziehen anfing.

Der Inhalt des Bildes kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Jeder Beschauer wird sich sogleich des Vorganges erinnern, den das Evangelium des Matthäus im 22. Capitel erzählt: wie die tückischen Pharisäer zu Jesus kommen, um ihn zu versuchen mit der schlau ersonnenen Frage: „Ist es Recht, dass man dem Kaiser Zins gebe, oder nicht?“ und wie Christus sie mit der schlagenden Antwort abfertigt: „Gebet dem Kaiser was des Kaisers ist, und Gott was Gottes ist“.

Für die bildende Kunst giebt es wohl kaum eine schwierigere Aufgabe, als die, ein blosses Wort, eine zutreffende Antwort darzustellen. Schon in der Wahl eines solchen Gegenstandes erkennt man die moderne Zeit, die sich nicht mehr mit dem Allgemeinen, Typischen der heiligen Gestalten genügt, sondern sie in bedeutsamen Momenten, im Gipfelpunkt einer spannenden Situation vorzuführen liebt. So fein nun im vorliegenden Falle die Aufgabe zugespitzt ist, so vollständig hat Tizian sie gelöst. Es konnte ihm hier nicht darauf ankommen, den „Heiland“, den „Erlöser“ in himmlisch verklärtem Wesen, im Vollglanze seiner Macht vorzuführen. Der Schwerpunkt liegt beim ganzen Bilde im rein Menschlichen, im Gegensatze eines hohen, edlen Geistes gegen die Gemeinheit. Letztere naht in der Person des Pharisäers. Der Künstler giebt nur einen schmalen Profilabschnitt seiner Gestalt, nur eine Hand, die linke, und vom Gesichte nicht einmal das Auge. Aber man meint den listigen Blick stechend unter der buschigen Braue hervorlauern zu sehen, wie eine Schlange, die ihrer Beute gewiss zu sein glaubt. Das markirte Profil des Kopfes, an sich bedeutend geschnitten, aber durch die Niedrigkeit des darin hausenden Geistes gleichsam in's Thierische herabgezogen, ist ebenso bezeichnend wie das grosse gemeine Ohr, wie die derbe braune Hand mit den stark geschwollenen Adern, die sich mit ihrem tiefen Braun scharf gegen den blauen Mantel Christi absetzt. Jeder Zoll in dieser Figur ist Tücke, niedrige Pfiffigkeit einer rohen und brutalen Natur.

Welchen Gegensatz bietet dazu Christus! Der Künstler hat ihn von vorn dargestellt mit einer Seitenwendung des Kopfes, als sei er

eben im Vorüberschreiten durch den frechen Frager aufgehalten worden. Mit erhabener Langmuth hat er ihn angehört; aber die Arglist klar erkennend, wirft er nun aus den grossen durchdringenden Augen einen Blick auf ihn, der unwiderstehlich ist. Kein Zorn, keine Aufwallung in den edlen bleichen Zügen; vielleicht zuckt nur eine Regung schmerzlichen Befremdens über all' die Bosheit um den schönen Mund. Diesen Ausdruck begleitet die fein geformte Hand mit höchst bezeichnendem Gestus, wie denn in den beiden einander begegnenden Händen derselbe physiognomische Contrast nachklingt, der in den beiden Köpfen mit solcher Meisterschaft ausgeprägt ist. Der geistige Sieg des Edlen über das Gemeine, so kann man den Inhalt dieses Bildes bezeichnen.

Keinem seiner Werke hat Tizian eine ähnlich zarte Durchführung gegeben. Mit Bewunderung verfolgt man die detaillirende Feinheit, mit welcher der volle Bart und das lockige Haupthaar Christi, sowie der kurze, struppige Haarwuchs des Pharisäers, ebenfalls als Elemente treffender Charakteristik, durchgeführt sind. Damit verbindet sich aber die volle Klarheit und Gluth des Kolorits, welches Tizian eigen ist. Die wenigen Hauptfarben, das rothe Gewand und der blaue Mantel Christi, werden durch die tiefen goldbraunen Töne des Pharisäers zu prächtigem Accord verbunden. Am Halssaume des Gewandes, mit welchem letzterer bekleidet ist, hat Tizian seinen Namen angebracht, eine Auszeichnung, die er nur wenigen seiner Werke verliehen.

Ein anderes Brustbild Christi, ebenfalls aus der früheren Zeit des Meisters, ehemals im Besitz der Herzoge von Urbino, jetzt in der Galerie Pitti (Nr. 228) ist wie ein Nachklang der edlen Figur auf dem Zinsgroschenbilde. Der Kopf hat ähnliche Feinheit des geistigen Ausdrucks, aber die Ausführung ist flüchtiger und breiter, die Farbe jedoch von duftiger Weichheit.

Bisher haben wir den Meister nur auf religiösem Gebiet aufgesucht und hier schon wahrgenommen, wie er mit hoher geistiger Kraft die Kunst aus den Fesseln der Tradition zu befreien wusste. Aber die Kunstanschauung der Venezianer suchte ausserhalb der religiösen und der antiken Stoffe bald ein neutrales Gebiet, auf welchem sie sich ihren poetischen Eingebungen überlassen konnte. Giorgione war der erste Meister, der solchen Darstellungen durch glühende Lebensfülle und phantasievolle Tiefe einen Zauber verliehen hat, welcher sie für alle Zeiten bewundernswerth macht. Manchmal ruhen solche Bilder auf allegorischen Voraussetzungen; manchmal ist es ein novellistischer Gegenstand, der geheimnissvoll sich in ihnen verbirgt: aber stets wird

das Gemüth des Beschauers von dem unmittelbaren Reiz höchster Poesie erfasst und darin wie in einen holden Traum verstrickt. Die ideale Stimmung, welche in den schönsten italienischen Novellen lebt, weht uns aus diesen Wundern der Malerei entgegen.

Auch von Tizian besitzen wir einige der herrlichsten Schöpfungen gerade auf diesem Gebiete. Vielleicht war dasselbe die Freistatt, wo, fern von dem Zwange conventioneller Aufgaben, der Genius des Künstlers aus innerster Ueberzeugung seinen Lieblingsträumereien nachgehen konnte. Als eine der frühesten dieser Darstellungen erscheint das unvergleichliche Bild, welches unter dem Namen der „himmlischen und irdischen Liebe“ zu den edelsten Schätzen des Palazzo Borghese in Rom



Fig. 121. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Pal. Borghese.

gehört. (Fig. 121.) Die Bezeichnung ist nicht zutreffend, und gewiss hat Jakob Burckhardt Recht, wenn er die Gestalten als „Liebe und Sprödigkeit“ erklärt, ein Gegenstand, welcher, wie er hinzufügt, auch früher schon, unter Anderen von Pietro Perugino behandelt worden war.

In reicher Landschaft unter einem dicht schattenden Baume sitzen zwei weibliche Gestalten auf einem marmornen Brunnen, dessen Vorderseite wie an Sarkophagen mit Reliefs bedeckt ist. Schon dieser plastische Schmuck weist auf den Gedanken des Bildes hin: ein schlummernder Amor wird von einer nackten jugendlichen Gestalt, die etwas Bacchantisches hat, mit Geisselhieben aus dem Schlafe geweckt. Die schöne Spröde sitzt, ganz bekleidet mit den prächtigen Gewändern einer vornehmen Venezianerin, selbst mit Handschuhen angethan, zur Linken an den Rand des Brunnens gelehnt. In jungfräulich herbem Stolz wendet

sie ihr Gesicht und blickt starr in's Weite. Die reich herabfluthenden blonden Locken sind von einem zarten Myrthenreis als Diadem umgeben. Vergebens plätschert ein reizender Amor dicht neben ihr in heitrem Spiel mit dem Wasser des Brunnens, das vorn aus einer Mündung schimmernd auf den saftigen Rasen strömt. Die stolze Schöne scheint starr und unbewegt; mitleidslos hat sie aus dem Strauss in ihrer Rechten die Rose entfernt und die arme Blume der Liebe zerpflückt auf den Rand des Brunnens geworfen. Und doch, täuscht uns nicht ein prüfender Blick, doch ist in der Haltung des schönen Kopfes Etwas, das auf den inneren Kampf deutet. Das Auge ist abgewandt, aber das Ohr den schmeichlerischen, flehenden Vorstellungen zugekehrt, mit welcher die Liebe selbst, von den beredten Lippen ihrer schönsten Vertreterin, sie innig zu bestürmen scheint. Wie dringend wissen die glänzenden Augen der holden jugendlichen Gestalt, die auf dem anderen Ende des Brunnens sitzt, zu bitten! wie herzlich neigt sie sich der spröden Gefährtin entgegen! wie ist jede Linie des reinen, zarten, anmuthvollen Körpers in seiner gottgeschaffenen Nacktheit, noch gesteigert durch das reich herabwallende rothe Gewand, einer sanften Musik zu vergleichen, die den süssesten Worten als Begleitung dient!

In diesen Kampf der Empfindungen, in diese Herrlichkeit entzückender Gegensätze lässt uns der grosse Meister blicken. Wer denkt da noch an Allegorie? Die stärkste, reinste Gewalt des Lebens, verklärt vom unsterblichen Hauche der Poesie, umfängt das Gemüth und hebt es in eine höhere Sphäre des Daseins. Die ganze goldige Klarheit, die Frische und Kraft und zugleich der zarteste Farbenschmelz aus des Meisters Jugendzeit liegt auf dem Bilde. Die liebevoll zarte Vollendung, die zierlich durchgeführte Landschaft bestätigen diese Annahme, die Behandlung des Kolorits und namentlich der Kopf der bekleideten Dame, mit den üppig vollen Wangen, mahnt an die Epoche, wo Tizian den Spuren Palma's nachging.

Eine spätere Zeit des Meisters vertritt die reizende Composition, welche unter dem Namen der „drei Lebensalter“ bekannt ist. Sie zeigt in schattenreicher Landschaft einen jungen Hirten neben einem schönen blonden Mädchen auf dem Rasen gelagert. Er scheint sie im Flötenspiel unterrichten zu wollen, und sie blickt mit unschuldiger Hingebung und Treuherzigkeit ihn an. Zur Seite sieht man zwei schlummernde Kinder, über welche unbemerkt Amor hinwegschreitet. Im Hintergrunde ruht ein Greis, der sich der Betrachtung eines Todtenschädels überlässt. Der poetische Gedanke des Bildes ist so einfach natürlich

ausgesprochen und dabei so ganz in die lebensvolle Schilderung schöner Wirklichkeit aufgelöst, dass er mit unmittelbarer Kraft der Stimmung sich dem Beschauer mittheilt. Tizian malte nach Vasari's Aussage dies schöne Bild, nachdem er von Ferrara zurückgekehrt war, also bald nach 1520. Gegenwärtig befindet es sich in der Bridgewater-Galerie zu London.

Neben allen diesen bedeutenden Schöpfungen giebt es nun eine ganze Reihenfolge herrlicher Werke, in welchen Tizian die Begeisterung für die Antike zum Ausdruck gebracht hat. In der Epoche der höchsten Blüthe ist die italienische Kunst getränkt von der Anschauung antiker Bildwerke, deren Lebensfülle und Formvollendung die Meister lehrte, die Natur so gross auf's Wesentliche, Allgemeingültige anzuschauen, dass ihre Werke eine ewige Gültigkeit erlangt haben wie jene. Keinem aber von allen Meistern jener Zeit war die Antike so wahlverwandt wie Tizian. Wie er die höchste ideale Verkörperung der venezianischen Sinnesweise war, die vor Allem auf freien Lebensgenuss sich richtete, so musste ihm für den Ausdruck dieser Stimmung kein Stoffgebiet so willkommen sein wie das antike. Rafael war auch auf diesem Gebiet inniger als der Venezianer. Es ist kein Zufall, dass er gerade die seelenvollste aller griechischen Mythen verherrlicht hat. Anders schon Giulio Romano, der in ungestümer Thatenlust sich an den Kämpfen der Giganten erfreut und dieselben in kühnen Gestalten an die Wände und Decken des Palazzo del Te zu Mantua hinschreibt. Zu beiden steht wieder Correggio in unverkennbarem Gegensatze, wenn er das nervös aufgeregte sinnliche Leben, den Taumel entzückender Liebeslust verführerisch zu schildern unternimmt.

Tizian stellt sich anders als sie alle zu den antiken Stoffen. Er hat sein langes Leben hindurch unzählige Bilder mythologischen Inhalts geschaffen; aber es kommt ihm dabei stets auf den Ausdruck eines heiteren festlich gestimmten Lebens, auf Darstellung schöner Gestalten in wonnigem Genuss des Daseins an. Er kennt weder die seelenvolle Innigkeit Rafaelischer Psychenbilder, noch den bestrickenden Zauber der Danae's, Leda's und Io's eines Correggio. Nur ausnahmsweise hat er das Gebiet des letzteren betreten, wie in der Danae zu Neapel, von der uns Vasari erzählt, dass Michelangelo sie sehr bewundert habe. Wo er gesteigerte Lust ausdrücken will, da ist es das übermüthige Reich des Bacchus, das ihn am meisten anzieht. Gleich nach 1514 finden wir ihn schon in Ferrara damit beschäftigt, zu dem von ihm vollendeten Bacchanal Bellini's ein anderes als Gegenstück

zu entwerfen. Dies ist das herrliche, jetzt im Museum zu Madrid befindliche Bild. In einer Landschaft von südlicher Ueppigkeit hat das ausgelassene Gefolge des Bacchus sich den Freuden des lyäischen Gottes hingegeben. Satyrn und Nymphen sieht man im zwanglosen Genuss bacchantischer Wonne, theils stürmisch erregt, theils in ruhigerem Behagen; vor Allem fällt aber eine herrliche weibliche Gestalt auf, die im Vordergrunde rechts ausgestreckt liegt und die schönen, vom Rausch und Schlummer gelösten Glieder unverhüllt dem Beschauer darbietet. Es ist eins der wonnigsten Gebilde, welche Tizian geschaffen, in dem feinen Bau und dem rhythmisch bewegten Linienzug der Glieder an die Schöne auf dem Bilde der himmlischen und irdischen Liebe erinnernd. Die Sorgfalt der Ausführung und das goldig klare Kolorit bezeichnen die volle Jugendfrische des Künstlers. Das zweite dieser Bilder, welches dieselbe Sammlung bewahrt, ist das Fest der Venus. Man sieht in einer herrlichen Landschaft die Statue der Venus, welcher als der Göttin der Fruchtbarkeit junge Mädchen ihre Verehrung bezeugen. Den ganzen Vordergrund füllt ein dichtes Gewimmel reizender nackter Kinder und geflügelter Genien, welche in entzückender Lust sich durch einander tummeln und nach den Aepfeln haschen, welche ihre Gespielen pflücken und herabwerfen. Es ist eine Schilderung, die auf einer Stelle Philostrats beruht. In diesen Scenen des anmuthigsten natürlichen Lebens hat Tizian einen Reiz entfaltet wie kein anderer Künstler. An diesen Werken hat Rubens sich zu seinen lebensprühenden Kinderdarstellungen begeistert, wie denn auch der übernaive Kleine auf dem Bacchanal ein Motiv bot, welches die derbere flandrische Kunst mit besonderer Vorliebe aufgegriffen hat. Auch dieses Bild ist in goldig klaren Tönen mit höchster Sorgfalt durchgeführt. Zu gleicher Zeit und auf dieselbe Veranlassung entstand das herrliche Bild von Bacchus und Ariadne, welches sich jetzt in der Nationalgalerie zu London befindet. Das Bild schildert in einer malerischen Uebertragung der catullischen Dichtung, wie der Gott mit seinem Gefolge von Satyrn und Mänaden auf seinem von Leoparden gezogenen Wagen daherkommt und plötzlich die vor ihm fliehende Ariadne gewahr wird. Rasch verlässt er seinen Wagen, um die Schöne, welche man links von der Rückseite sieht, zu ereilen. Die wunderbare Poesie, mit welcher hier Gestalten vor uns hingezaubert sind, die in freier Schönheit den Geist der antiken Kunst wiedergeboren zeigen, die ausdrucksvolle Lebendigkeit der Bewegungen, namentlich der fliegende Eilsprung des Gottes, voll Kühnheit, aber auch vom höchsten Reiz in

Zeichnung, Linienzug und Modellirung, das Alles verleiht diesem Bilde einen unvergleichlichen Werth. Dazu kommt die feinste Sorgfalt der Ausführung, die schönste Concentration des Lichtes und das glühendste Kolorit, in welchem die goldbraunen Gestalten sich von einer tiefdunklen Landschaft absetzen, die mit ihren prachtvollen Bäumen und dem wonnigen Fernblick auf ein schön gezeichnetes Gestade den poetischen Eindruck noch erhöht. Von diesem Bilde wissen wir, dass es erst 1522 auf fortwährendes Drängen des Herzogs vollendet wurde.

Wenn es bei diesen Werken auf Schilderung leidenschaftlich erhöhten Lebensgenusses abgesehen ist, so giebt Tizian in keiner anderen Darstellung so einfach anspruchslos die blosse Existenz der Schönheit wie in den sogenannten Venusbildern. Es ist zweifelhaft, ob dieselben vom Meister durchweg als Darstellungen dieser Göttin gedacht sind. Man sieht nichts Andres als ein schönes Weib in ruhiger Lage auf zarte Linnen hingestreckt. Doch ist häufig ein kleiner Amor dabei, der eine mythologische Deutung rechtfertigt. Zu den frühesten dieser köstlichen Darstellungen gehört das allerdings übel behandelte Bild im Museum zu Darmstadt, wo die schöne Ruhende die zarten Formen eben aufknospender Jugend zeigt. Es ist bezeichnend, dass Tizian hier wie in der himmlischen und irdischen Liebe und dem Bacchanal die geschmeidigen, feinen Linien einer blühenden jungfräulichen Schönheit gewählt hat. Alte Schulkopieen im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, sowie in Dudley-House und beim Herzog von Wellington in London bezeugen die frühe Beliebtheit dieses Bildes. Ein glühendrother Vorhang, der von einer Eiche herabhängt und sich unter der Gestalt als Lagerdecke ausbreitet, lässt im Einklang mit der poetischen Landschaft den Reiz der nackten Formen noch feiner hervortreten. Variationen in der Galerie zu Dresden und zu Dulwich fügen als anziehendes Motiv noch einen schelmischen Amor hinzu, der scherzhaft die Hand der Schönen mit dem Pfeile ritzt. Diese edlen Schöpfungen sind so rein und unbefangen wie die Marmorbilder der Griechen. Absichtsvoller ist die Venus Anadyomene, auch Venus mit der Muschel genannt, die aus den Fluthen auftaucht und ihr goldenes Haar mit der Hand ausdrückt, in der Galerie Ellesmere zu London.

In etwas späterer Zeit schuf Tizian jenen zweiten Typus, den die bezaubernde, aus dem Besitz der Herzoge von Urbino stammende, ruhende Venus der Uffizien (Nr. 1117) zeigt. Hier ist aber jede mythologische Anspielung vermieden; wir sehen nur ein schönes Frauenbild in wonniger Ruhe auf ihrem Lager gebettet, mit jenem Ausdruck

stillen Behagens, der nach erfrischendem Bade oder nach erquickendem Schlummer den ganzen Körper durchpulst. Zu ihren Füssen liegt ihr Schoosshündchen gekauert; im Hintergrunde des Gemaches sind zwei Zofen beschäftigt, aus einer Truhe die Gewänder für die Herrin hervorzusuchen. Hier sind die Formen voller, frauenhafter, und doch noch ein geschmeidig schlanker Wuchs, dabei in Kopf und Gestalt ein wunderbar fesselnder individueller Reiz. Die Schöne hält in der Rechten einen Rosenstrauss, während die Linke nachlässig im Schoosse ruht. Bewundernswürdig ist die Modellirung dieser köstlichen Formen,



Fig. 122. Ruhende Venus, nach Tizian. Dresden.

die wie in Licht gebadet, von dem weissen Linnen mit dem warmen Hauch pulsirenden Lebens sich abheben.

Das Motiv war so allgemein beliebt, dass Tizian es später nochmals einer Umgestaltung unterwarf und in ähnlicher Lage jenes üppige Weib mit voll entwickelten Formen malte, welches wir in der zweiten Venus der Uffizien (Nr. 1108) bewundern. Hier ist eine an die Antike erinnernde Grossartigkeit und Macht frauenhafter Erscheinung erreicht, wunschlos und leidenschaftslos ruhend, wie die ewigen Götter, huldvoll dem süssen Geflüster eines reizenden Amors lauschend, der ihren herrlichen Hals umschlingt und mit ihr kost, während das Schooss-

hündchen sich auch hier zu ihren Füssen schmiegt. Wiederum vollendet der Blick in eine köstliche Gebirgslandschaft den hochpoetischen Eindruck des Bildes. Eine Variante dieser Darstellung bietet die in ähnlich mächtigen Formen durchgeführte Venus im Museum zu Madrid, wo zu Füssen der Schönen ein Cavalier, den Rücken gegen sie kehrend, sitzt, der zu dieser Poesie der Dämmerstunde auf einer Orgel die begleitende Musik erschallen lässt, aber durch das Gebell des eifersüchtigen Hündchens gestört, sich scheltend gegen dieses umwendet. Auch von dieser Darstellung giebt es mehrfache Varianten, die offenbar aus der Werkstatt des Meisters stammen. So die Venus in der Galerie zu Dresden Nr. 209 (Fig. 122) und eine andere im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge. In sonniger Landschaft ruht auf offnem Altan das herrlichste Weib, leicht auf weisse Linnen und Kissen hingegossen. Der Ausdruck des schönen Kopfes ist voll Unbefangenheit; es ist keine kokette Schaustellung, keine Empfindung der Schuld, kein heimlicher Reiz des Verbotenen darin. Der goldene Rahmen dieser Schöpfung umspannt ein Stück des Paradieses; wer möchte einen unreinen Gedanken hineintragen? Vor ihr, halb von ihr gewandt, sitzt ein Cavalier mit der Laute. Er scheint sie eben zu fragen, welche Romanze er aus dem vor ihm aufgeschlagenen Notenbuche singen soll. Derweil ist ein schelmischer Liebesgott beschäftigt, der Schönen einen Blumenkranz auf's Haar zu setzen. In dem jungen Manne hat man mit wenig Wahrscheinlichkeit Philipp II. erkennen wollen, dessen Geliebte, Prinzessin Eboli, das herrliche Frauenbild vorstelle. Das Bild ist getränkt mit goldig klarstem Sonnenschein. Die Gestalt ist fast ohne Schatten ganz im vollen Lichte modellirt und hebt sich mit schwellenden Formen von den blendend weissen Tüchern ab.

Neben diesen grossen Idealbildern weiblicher Schönheit schuf Tizian sodann eine Reihe von Frauengestalten in einfacher Porträtform, meistens Halbfiguren im Kniestück oder Brustbild, die schon durch die Mannichfaltigkeit der Auffassung anziehen. Denn es begegnen uns hier neben dem eigentlichen Bildniss, welches die Dargestellten in vollem Kostüm der Zeit mit dem Glanz der edlen Tracht der Renaissance vorführt, jene freieren Gebilde, in welchen die Formen unverhüllt oder nur theilweise bekleidet, mit dem ungebrochenen Zauber höchster Natur auf den Beschauer wirken. Wie kein andrer Meister hat Tizian in solchen Werken sich der verklärten Schilderung weiblicher Schönheit gewidmet. Denn wenn Lionardo's Frauen durch das geheimnissvolle Lächeln eine seelenvolle Innerlichkeit zu räthselhaftem

Ausdruck bringen, wenn Rafael's weibliche Bildnisse geistige Hoheit athmen, so entzücken Tizian's Frauenporträts durch den Zauber adliger Anmuth, hinreissender Schönheit. Sie stehen der Natur am nächsten, aber es ist eine erhöhte, im Sonnenlicht freier Renaissancebildung verklärte Wirklichkeit, die aus ihnen uns entgegenstrahlt.

Zu den frühesten dieser Werke gehört die sogenannte Flora der Uffizien. Es ist ein junges Weib von üppigen Formen und von jener Fülle des lockenumflossenen Antlitzes, wie sie Palma schildert. In der That erinnert auch der weiche Schmelz der Carnation an diesen Meister. Wir belauschen die edle Gestalt beim Ankleiden, denn die mächtigen Formen sind nur leicht durch ein Mousselingewand verhüllt, welches von der Schulter hinabgleitet und in reizender Bewegung durch die linke Hand festgehalten wird, während die Rechte einen Blumenstrauss darbietet. Der edle Reiz reinster Natur spricht aus diesen Formen mit der Unbefangenheit antiker Plastik. Dieselbe anmuthige Gestalt erkennen wir in dem herrlichen Bilde des Louvre, welches seinen Platz unter den Meisterwerken des „Salon quarré“ gefunden hat. Unter den vielen Bildnissen, welche der grosse Meister geschaffen, gehört es zu der auserlesenen Zahl jener unvergleichlichen Werke, in denen eine besondere Wärme jeden Pinselstrich des Malers beseelt zu haben scheint. Deshalb hat man darin die Geliebte Tizian's erkennen zu müssen geglaubt und dem Bilde die Bezeichnung „Titien et sa maîtresse“ gegeben. Diese Benennung wird durch Nichts gerechtfertigt; dagegen macht Ticozzi, gestützt auf Medaillen und zuverlässige Porträts, die Ansicht geltend, dass die hier dargestellten Personen Herzog Alfons der Erste von Ferrara und seine Geliebte, die Signora Laura de' Dianti seien. Diese Dame war von niederer Herkunft, wusste aber durch Schönheit und durch Geist den Herzog so zu fesseln, dass er sie unter dem Beinamen „Eustochia“ zu seiner Gemahlin machte, nachdem seine erste Gemahlin, Lucrezia Borgia, gestorben war. Dass Tizian die Signora Laura gemalt hat, wissen wir durch Vasari, der das Bild eine erstaunenswürdige Arbeit („opera stupenda“) nennt. Da nun von diesem Bilde zu Ferrara eine Wiederholung sich findet, welche die Dame fast ganz nackt darstellt, so nimmt Ticozzi an, Tizian habe sie zuerst in jenem Bilde als Geliebte des Herzogs, dann in unserem, bekleidet, als seine Gemahlin dargestellt. Eine Vermuthung, die Manches für sich hat.

Die junge Frau steht am Toilettentische und hält in der Linken ein Fläschchen, während sie mit der Rechten das üppig herabwallende

blondlockige Haar emporhebt. Der ruhige Blick ihrer grossen dunklen Augen weilt auf dem Bilde der eigenen Schönheit, das aus dem kleinen Spiegel ihr entgegenstrahlt, den ihr Geliebter ihr vorhält. Das volle Licht fällt auf ihre Gestalt und entschleiert jene majestätischen grossen Formen, die Tizians Frauengestalten wie ein Geschlecht von Halbgöttinnen erscheinen lassen. Alles ist hier so vollendet, dass man das verwirklichte Frauenideal zu sehen meint, welches Firenzuola in seinem merkwürdigen Vortrag über die weibliche Schönheit den Damen von Prato geschildert hat. Der Glanz dieser herrlichen Formen wird noch mehr hervorgehoben durch die im tiefen Halbdunkel liegende Gestalt ihres Begleiters, dessen Blick entzückt auf ihr zu weilen scheint. Nicht zufrieden damit, lässt uns der Künstler in dem zweiten Spiegel das edle Frauenbild auch von der Rückseite schauen. Dies ist ein Kunstgriff, den man bei den damaligen italienischen Malern häufig antrifft. Er wurde veranlasst durch den in jener Zeit lebhafter als je geführten Streit über den Vorrang der Malerei oder der Plastik. Wir besitzen eine Anzahl von Briefen berühmter Künstler, welche dies Thema behandeln. Meistens wird dabei der Bildnerei der Vorrang zugesprochen und besonders hervorgehoben, dass sie die menschliche Gestalt von allen Seiten zeige, während die Malerei nur eine Ansicht gebe. Dem suchten dann die Maler dadurch entgegen zu treten, dass sie durch Anwendung von Spiegeln oder ähnlichen Hülfsmitteln dieselbe Gestalt von mehreren Seiten zeigten. Das Bild gehörte der Sammlung König Karls I. von England an und ging für den Preis von hundert Pfund Sterling in den Besitz des bekannten Kölner Banquiers Jabach und von da in die Sammlung Ludwigs XIV. über. Stellt es wirklich die Geliebte des Herzogs von Ferrara vor, so muss es um 1520 entstanden sein, da Alfons' erste Gemahlin, Lucrezia Borgia, 1519 starb. Diesem Zeitraum entspricht auch die bei aller Freiheit überaus sorgfältige Durchführung.

Eine andere Gestalt von feineren Formen und mehr jungfräulichem Ausdruck bietet das köstliche Bild im Belvedere zu Wien. Es ist ein junges Mädchen von vornehmer Anmuth der Erscheinung, welches die schwellenden Glieder, nur halb von einem prächtigen Pelz umhüllt, zeigt, den sie mit den schönen Händen um die Schulter zu schlagen sucht. Die thaufrischen Formen, das reizende Köpfchen mit dem zarten Flaum um die rosigen Wangen, den frischen Lippen und den schalkhaft glänzenden Augen giebt ein Bild heiterster Jugend. Dieselbe Dame, deren Kopf wir auch in der Venus von Urbino der Uffizien wiederfinden,

begegnet uns dann in der sogenannten „Bella“ der Galerie Pitti. (Fig. 123.) Hier tritt sie uns als vornehme Dame in dem vollen Glanz eben so prächtiger als geschmackvoller Toilette entgegen. Der feine Wuchs, die jugendliche Schönheit des Kopfes, die edle Haltung wird durch das prachtvolle Kleid von blauem Sammet mit weiss und röthlich geschlitzten Aermeln, durch den goldenen Gürtel und die köstliche



Fig. 123. Die „Bella“ Tizian's. Galerie Pitti.

Kette, die den herrlich gebauten Hals umschliesst und über den stolzen Busen herabfällt, auf's Glänzendste gehoben. Ein wonnig weicher Schmelz in zarten Abtönungen umspielt die edlen Formen. Wieder ein anderes Mal, bei der sogenannten „Geliebten Tizians“, in der Ermitage zu Petersburg, begegnen wir einer ähnlich anmuthigen Gestalt in halber Toilette, als ob wir sie eben beim Ankleiden überraschten.

Auch seine Tochter Lavinia, von der wir wissen, dass der Vater sie zärtlich liebte, und dass sie sich 1555 mit Cornelio Sarzinelli von

Serravalle vermählte, hat der Meister mehrmals gemalt, zunächst in dem schönen Bilde aus seiner späteren Zeit, welches dem Museum zu Berlin angehört. Das schöne Mädchen, eine üppige, reife und doch ganz jungfräuliche Gestalt, hat dem Beschauer halb den Rücken zugekehrt, wendet sich aber mit dem elastisch zurückgeworfenen Kopfe nach ihm hin. Dabei biegt sich der Oberkörper nach hinten, weil sie in beiden hoch erhobenen Händen eine schwere silberne Schüssel mit Früchten emporhält. In diesen Gegensätzen der Bewegung liegt ein Rhythmus, ein Schwung der Linien und dabei eine Naivetät und Absichtslosigkeit, wie nur die feinste Beobachtung sie in glücklichem Momente der Natur abzulauschen vermag. Das Gesicht, das sich wie fragend mit den grossen dunklen Augen an uns wendet, ist mit seinem feinen Oval, den schwellenden Lippen, dem lockigen Goldhaar, das ein Diadem umspannt, ein Typus der verführerischen Frauenköpfe, wie sie uns so oft auf venezianischen Bildern begegnen. Wie oft mag dieses anmuthige Antlitz den Meister zu seinen herrlichsten Schöpfungen begeistert haben! Fast nicht minder anziehend sind die Hände, leicht, zierlich und vornehm gebildet, wie es in Italien selbst bei den Frauen des niederen Volkes die Regel ist. Dabei erscheint die Carnation hier wieder im höchsten Zauber eines sonnig warmen Goldtones, der fast unmerklich mit kühleren Halbschatten sich verbindet und so eine vollendete Modellirung der Formen ergiebt. Die Thaufrische jugendlicher Kraft und Schönheit liegt wie ein durchsichtiger Schleier über der ganzen Erscheinung. Ein gelbes Damastgewand mit grossen Blumenmustern umschliesst den Körper fast gar zu stofflich derb und schwer. Darüber fällt ein schleierartiger Ueberwurf herab, der den prächtigen Nacken frei lässt. Tizian hat alle Zufälligkeiten der Zeittracht beibehalten und sie durch die schlichte Behandlung zum kräftigeren Hervorheben der Hauptsache benutzt. Ueberhaupt ist das Energische, Markige, fast Untersetzte der Gestalt unbefangen betont, aber durch die Elastizität und Anmuth der Bewegungen zum Ausdruck der Schönheit erhöht. Der dunkelrothe Vorhang und die vorspringende Mauerecke dienen trefflich zur Steigerung, indem sich die Gestalt um so wirksamer von ihnen absetzt; eine weite hügelige Landschaft schliesst das Ganze heiter ab.

Das reizende Bild muss schon zu Tizian's Zeiten grossen Beifall geerntet haben, denn der Meister hat es mehrmals wiederholen müssen. Das Original im Berliner Museum gelangte 1832 aus der Sammlung des Abbate Celotti dahin. Ein zweites Exemplar befand sich ehemals in der Galerie Orleans und kam bei der Versteigerung der Sammlung,

wobei es mit 400 Pfund bezahlt wurde, nach London in die Sammlung des Lord Cowper. Auf dieser Wiederholung hat der Künstler dem Mädchen statt der Fruchtschale ein reich mit Edelsteinen geschmücktes Kästchen in die Hand gegeben.

Merkwürdiger als alle diese Bilder ist eine dritte Wiederholung, welche sich im Museum zu Madrid befindet. Hier ward das Genremotiv zur historischen Scene, die Tochter Tizian's zur Tochter der Herodias, und die Früchte in der Schüssel verwandelten sich in das bleiche blutige Haupt des Johannes. In Uebereinstimmung damit hat der Künstler auch die Tracht geändert und anstatt des venezianischen Kostüms eine freiere, idealere Gewandung gewählt. Der Contrast der jugendlich üppigen Schönheit mit dem schauerlichen Todtenantlitz des Bussepredigers muss einen dämonischen Eindruck hinterlassen. Solche Stoffe stehen aber hart auf der Grenze des ästhetisch Erlaubten. Wer die einfache Schönheit ohne Nebenbeziehungen, ohne den pikanten Gegensatz einer so grausigen Zuthat zu geniessen weiss, der wird dem Berliner Bilde den Vorzug geben.

Noch einmal kehrt dieselbe Dame in dem anmuthigen Bilde der Galerie zu Dresden wieder, welches das junge Mädchen im weissen Kleide mit einem Fächer in Form eines Fähnchens in der Hand darstellt. Das frische Gesicht mit dem schelmischen Seitenblick der funkelnden Augen zeigt denselben Charakter jugendlicher Unbefangenheit.

In die mittlere Zeit Tizian's fällt nun eine Reihe grosser Altartafeln, in welchen er sich auf der vollen Höhe der Meisterschaft zeigt und wahre Wunderwerke der vollendeten Malerei hervorgebracht hat. Den Anfang machte die berühmte Himmelfahrt Mariä, welche 1516 für den Hochaltar der Kirche S. Maria de' Frari bestellt und 1518 vollendet wurde. Für die hohe Stellung, welche es dort hatte, ist offenbar auch der Augenpunkt des Gemäldes berechnet. Gegenwärtig besitzt die Sammlung der Akademie an dieser Meisterschöpfung ihr gefeiertes Hauptwerk. Die Gluth und Frische der Behandlung, die Gediegenheit in allen Theilen der Durchführung, die liebevolle Sorgfalt der Vollendung spricht in der That für die besten Mannesjahre seines Lebens. Das Gemälde zerfällt in zwei Gruppen, die aber mit hoher Kunst zu einer einzigen verschmolzen sind. Oben erblickt man in einer himmlischen Glorie, umflossen von Strömen eines wunderbaren Lichtes, die Madonna zum Himmel aufschwebend. Ein rothes Gewand umgiebt ihre majestätische Gestalt, die durch den weit wie ein Segel ausgespannten dunkelblauen Mantel noch mächtiger gehoben wird.

Man glaubt den himmlischen Sturm zu fühlen, der diese grossartige Erscheinung wie auf Fittigen hinaufträgt. In edelster Bewegung breitet die Königin des Himmels, halb in demüthigem Staunen, halb in begeisterter Sehnsucht, die schönen Arme dem sich öffnenden Himmel entgegen. Die leichte Wendung, welche dabei ihr Körper macht, ist bewundernswürdig erfunden, um den Eindruck eines elastischen, halb schwebenden Stehens zu erreichen. Am herrlichsten aber leuchtet das grossartig schöne Gesicht der Madonna, und mit weiser Mässigung hat der Künstler die Verkürzung desselben so gehalten, dass der Ausdruck des Entzückens, der aus den Augen bricht und die Züge verklärt, nicht verloren geht.

Ueber ihr schwebt Gottvater herab, in bedeutender Verkürzung dargestellt, die Arme segnend wie zum Empfange ausgebreitet. In seinem Kopfe hat Tizian sich offenbar dem von Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle für Gottvater geschaffenen Typus angeschlossen, ohne ihn freilich an Erhabenheit zu erreichen. Sinnig ist es gedacht, wie zwei schöne Engel, der eine mit dem Lorbeerkranz, der andere, grössere, mit dem Diadem, zu beiden Seiten schweben. Der letztere scheint innig um die Gunst zu flehen, die Himmelskönigin krönen zu dürfen. Eine Schaar von kleineren Engeln umringt in weitem Kreise die Mittelgruppe. Einige musiciren auf Flöten und Tambourinen, andere weisen in kindlichem Entzücken auf die herrliche Erscheinung hin. Eine köstliche Gruppe rechts singt aus einem breiten Notenstreifen ein himmlisches Quartett; noch andere stützen und halten die Wolkenschicht, auf welcher die Madonna emporgetragen wird. Einen entzückenderen Schwarm von reizenden Kindern kann man nicht sehen.

Die auf der Erde zurückgebliebenen Apostel sind in einer Bewegung, wie sie ein urplötzliches mächtiges Ereigniss hervorruft. Staunen und Bewunderung verbinden sich in ihrem Nachschauen mit Sehnsucht und Begeisterung. Petrus ist, übermannt von der Erscheinung, auf den Rand des Sarkophages niedergesunken, dem die Jungfrau eben entschwebte; in flehendem Aufblicken hebt er die Hände, als rufe er: O nimm mich mit! Energischer drückt sich dieselbe Empfindung in der mächtigen Gestalt zu seiner Linken aus, vermuthlich Paulus. Er schreitet kühn (den rechten Fuss sogar in gar zu gewaltsamer Stellung) vorwärts und breitet so leidenschaftlich seine Arme empor, als ziehe ihn eine geheime Gewalt der Verherrlichten nach. Von edelster Begeisterung glühend, blickt der männlich schöne Johannes ebenfalls hinauf und legt wie betheuernd die Hand auf die

Brust. Die übrigen stufen sich in entsprechenden Graden des Antheils mit charakteristischer Mannichfaltigkeit ab. Mit wenigen Ausnahmen sind diese Ausbrüche höchster Begeisterung ungezwungen und grossartig schön entwickelt. Durch den ganzen mächtigen Zug der Empfindung aber, der Alle erfüllt, hat der Künstler weise die untere Gruppe mit der obern verbunden.

Von der Ausführung ist zu sagen, dass sie alle Vorzüge Tizianischer Kunst im höchsten Maasse vereint. Die Gluth und feurige Kraft der Farbe wird durch ein fein abgewogenes Helldunkel und durch zarte Mitteltöne zu harmonischem Schmelz verbunden. Nie vielleicht, selbst bei Tizian, hat die Farbe wieder eine solche Jubelsymphonie himmlischer Herrlichkeit angestimmt. Die etwas zu derbe Wirkung der unteren Gestalten war offenbar mit weiser Ueberlegung für den hohen und fernen ursprünglichen Standpunkt berechnet.

Unmittelbar nach diesem Hauptwerke (1519) schuf der Meister das herrliche Altarbild der Verkündigung für die zu gleicher Zeit von Pordenone mit Fresken geschmückte Malchiostrokapelle im Dom zu Treviso (nicht in S. Niccolo, wie in Cr. und Cav. englischer und deutscher Ausgabe zu lesen). Es ist ein herrliches Werk, welches die Madonna mit demselben grossartig ernsten, weihevollen Antlitz zeigt, wie auf der Assunta. Auch ihre Hände sind wundervoll in Form, Modellirung und Bewegung. Der Engel, ein naiver Knabe, stürzt eilfertig in grosser Hast herbei. Die Ausführung ist von grösster Gediegenheit, die Modellirung voll, weich und kräftig in glühenden Tönen.

Wenige Jahre nach diesen edlen Werken entstand eine nicht minder bedeutende Schöpfung, in welcher Tizian bewies, dass der Ausdruck ergreifenden Seelenleidens ihm in höchstem Grade zu Gebote stand. Es ist die Grablegung Christi, die mit Recht unter die kleine Auswahl der köstlichsten Werke aufgenommen wurde, welche den Salon quarré der Gemäldegalerie des Louvre schmücken. Das Bild gehörte ursprünglich zur Sammlung des Herzogs von Mantua, für welchen Tizian viele treffliche Werke ausgeführt hat. Von dort kam es in die berühmte Sammlung Karls I. von England, wurde nach dem Tode des unglücklichen Königs von dem als Kunstliebhaber bekannten Kölner Banquier Jabach um 120 Pfund Sterling erstanden und dann für Louis XIV. angekauft. Eine Wiederholung derselben Composition, aber nicht von des Meisters Händen, findet sich im Palazzo Manfrin zu Venedig.

Der Leichnam Christi wird, halb vom Bahrtuch umhüllt, am

Oberkörper von Nicodemus gehalten, der sich sorglich über ihn beugt. (Fig. 124.) Joseph von Arimathia hat ihn unter den Knieen gefasst, indem er einen Blick, in welchem tiefes Mitgefühl sich mit Verehrung mischt, auf das im Tod erstarrte Antlitz des Meisters wirft. Zwischen beiden sieht man den Lieblingsjünger Johannes den rechten Arm des Erlösers sanft emporhalten und mit dem Ausdruck der schmerzlichsten Theil-



Fig. 124. Die Grablegung Christi, von Tizian. Louvre.

nahme nach der gebeugten Mutter des Herrn blicken. Diese folgt dem traurigen Zuge, der sich schon dem Grabgewölbe nähert und ihr das Liebste zu entführen droht. Gram hat ihr Antlitz gefurcht, die verweinten Augen starren trostlos nach dem theuren Angesichte, über welches der Tod seinen Schatten gebreitet hat. Mit gefalteten Händen und zitternden Schritten wankt sie einher, mühsam aufrecht erhalten von Magdalena, deren kräftiger Kopf, von wild aufgelösten Locken umfluthet, sich ebenfalls mit dem Ausdrucke des Schmerzes nach dem Heilande hinwendet.

Man kann der Versuchung nicht widerstehen, diese Darstellung mit der auf dem nicht minder berühmten Gemälde Rafael's in der Galerie Borghese zu Rom zu vergleichen, welche dieser in seinem fünf und zwanzigsten Jahre für S. Francesco zu Perugia gemalt hat. Sicherlich kannte Tizian dieses Bild, als er das seinige entwarf. Im grossartigen Zuge der Linienführung, im idealen Gepräge der Köpfe mit Rafael zu wetteifern lag nicht in seiner Natur. Er hat den Gegenstand um einen starken Grad realistischer gefasst. Sowohl der Körper Christi, als auch der Charakter der übrigen Gestalten ist naturgemässer durchgeführt, und selbst die genaue Wiedergabe der verschiedenen Gewandstoffe ist ein Mittel, welches der Venezianer sich nicht hat entgehen lassen, um den Vorgang dem natürlichen Empfinden des Beschauers näher zu bringen.

Sodann ist seine Gruppirung vorwiegend durch malerische Rücksichten bestimmt. Welch' mächtige Wirkung erreicht er durch die grossen Gegensätze des fast unheimlich scharfen Lichtes, das auf die unteren Theile des Körpers Christi und den Kopf des Johannes fällt und auch die Gruppe der beiden Frauen noch streift, und des tiefen Schattens, der den Kopf und Oberkörper Christi bedeckt! Ist letzterer gegenwärtig zu undurchsichtig, so bleibt die Wirkung doch eine ergreifende, und beweist, wie Tizian die sinnlichen Mittel von Farbe, Licht und Helldunkel meisterhaft zu Vermittlern tief seelischer Stimmungen zu verwenden wusste. Dass ferner die körperliche Handlung des Tragens weit schlichter und natürlicher sich giebt, als in Rafael's Bilde, dass sie sich glücklicher dem geistigen Ausdruck unterordnet, und dass die Mutter in ihrem Schmerz edler aufgefasst und inniger mit der Hauptgruppe in Beziehung gesetzt ist als bei dem jugendlichen Meister von Urbino, wird man nicht verkennen. Ebenso ist die Landschaft im Bilde Tizian's mit den jagenden Wolken und dem scharf durchbrechenden Lichtstrahl in innerlichen Einklang mit dem Vorgange gesetzt, während sie bei Rafael noch in der kindlichen Harmlosigkeit der früheren Zeit wie eine gleichgültige Zugabe erscheint.

Es versteht sich von selbst, dass mit dieser Vergleichung nicht etwa eine Parallele der künstlerischen Bedeutung beider Meister gegeben sein soll. Schon der Umstand, dass das Rafaelische Werk aus der Jugend, das Tizianische aus der reifen Meisterepoche seines Urhebers herrührt, macht eine Gegenüberstellung in diesem Sinne unmöglich. Wohl aber wirft eine solche auf die Verschiedenartigkeit ihres Kunstverfahrens und ihrer geistigen Richtung ein bedeutsames Licht.

Wie bei Tizian Alles natürlicher, dem Leben der Wirklichkeit näher erscheint, so ergreifen seine Köpfe auch durch ein mehr individuelles Pathos. Nur Christus als der idealste ist dabei entschieden zu kurz gekommen, da in seinem Kopfe trotz Leiden und Todeserstarrung sich mehr von der geistigen Bedeutung spiegeln müsste, die man hier mit Recht verlangt. Dagegen gehören unter den übrigen Johannes und die Madonna zu den ergreifendsten Darstellungen dieser Gestalten, und erheben sich zu einer Gewalt des Schmerzes, die nachmals van Dyck seine edelsten Inspirationen gegeben hat.

Ueber die Zeit der Entstehung dieses Bildes liegen keine bestimmten Angaben vor. Jedenfalls gehört es, wie die breite, meisterhafte Behandlung und die umfassende Anwendung des Helldunkels beweisen, zu den Werken aus seiner vollendeten Meisterschaft. In dem schönen leidenschaftlichen Kopfe des Johannes spürt man noch einen letzten Nachklang Giorgione's; in der Behandlung der Gewänder erinnert noch Einiges an Palma. An Grösse der Composition und tiefer Gewalt des Seelenausdrucks gehört es zu den höchsten Meisterwerken der Epoche.

Als die Kunst sich zur charaktervollen Schilderung individuellen Lebens befreite, bot sich ihr zunächst im Rahmen des kirchlichen Andachtsbildes erwünschte Gelegenheit, von der neu erworbenen Erfahrung Zeugniss abzulegen. Sie stellte die frommen Stifter einer Altartafel auf dem Bilde selbst dar, wie sie, von ihren Schutzheiligen empfohlen, der jungfräulichen Gottesmutter ihre Verehrung bezeugen. Anfangs unterlagen solche Kirchenbilder noch dem strengen Gesetze symmetrisch-architektonischen Aufbaues, das die gesammte religiöse Kunst beherrschte. In der Mitte auf prachtvollem Throne sieht man dann die Madonna, auf beiden Seiten von Heiligen wie von einer Ehrenwache umgeben; an den Stufen des Thrones knieen, regelmässig vertheilt, die Donatoren, und zwar meistens die ganze Familie, so dass hinter dem Vater die Söhne in absteigender Reihe vom ältesten bis zum jüngsten, und hinter der Mutter auf der Seite gegenüber ebenso die Töchter auf einander folgen.

Dies gemüthliche Einführen der profanen Familie in den Kreis der heiligen Familie hatte für beide Theile grosse Bedeutung. Beide Gruppen, die irdische und die himmlische, mussten sich im Ausdruck und geistigen Gehalt einander nähern. Wenn die geweihten Gestalten der christlichen Verehrung aus ihrem idealen Goldgrunde sich lösten und in dieselbe Räumlichkeit mit ihren demüthigen Verehrern einzu-



Fig. 125. Die Familie Pesaro vor der Madonna, von Tizian. S. Maria de' Frari.

treten sich herabliessen, so mussten sie ihnen auch an Leibhaftigkeit der Erscheinung, an voller lebendiger Ausprägung der Persönlichkeit gleich werden. Jene dagegen konnten nicht umhin, von dem idealen Wesen der heiligen Figuren ergriffen zu werden und verlangten daher eine Steigerung und geistige Erhöhung ihres Wesens, wäre es auch nur in dem Ausdruck andachtsvoller Erhebung, der sie in eine reinere Sphäre hinaufträgt. Gleichwohl fanden wir in den Werken des fünfzehnten Jahrhunderts den Bruch zwischen beiden so verschiedenartigen Faktoren noch keineswegs ausgeglichen, und die ganze nordische Kunst blieb selbst auf ihrem höchsten Punkte in diesen wie in manchen anderen Beziehungen noch befangen. Holbein's Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Mayer ist bei uns vielleicht das einzige Beispiel einer vollkommenen Lösung der Aufgabe.

Anders die grossen italienischen Meister der goldenen Zeit. Wie in Italien das moderne Individuum sich zuerst zur vollen Freiheit des Daseins und zu den edelsten Lebensformen aufschwang, so konnte es dort zuerst von den Malern gleichsam ebenbürtig den heiligen Gestalten gegenübergestellt werden. Nun sieht man die Altarbilder zu voller malerischer Anordnung sich entwickeln. Der Gedanke der architektonischen Symmetrie wird entweder durch freie, rhythmische Wendungen belebt oder macht gar einer völlig ungebundenen Anordnung Platz, in welcher das Gleichgewicht grosser Massen und farbiger Gegensätze ausschliesslich zur Geltung kommt. Am weitesten gehen darin, eben kraft ihrer Eigenschaft als Coloristen, die Venezianer. Sie ordnen die Gruppen der Heiligen und der Anbetenden in luftiger Räumlichkeit zu einem lebhaft bewegten Ganzen, das nach Art vornehmer Gesellschaften zu einer heiligen Unterhaltung („santa conversazione“) sich verbindet.

Vielleicht das herrlichste Werk dieser Art ist das grosse 1526 vollendete Andachtsbild, das sich links im Schiffe der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig auf einem Seitenaltare befindet. (Fig. 125.) Es verherrlicht die Familie Pesaro, und zwar mit Beziehung auf einen von einem Gliede derselben über die Türken davongetragenen Sieg. Darauf deutet die lorbeergeschmückte Fahne, welche ein Geharnischter schwingt, indem er einen gefesselten Türken mit heranschleppt. Mit welcher Liebe Tizian dies grosse Werk ausgeführt hat, erkennt man daran, dass er dem Fahnenträger seine eigenen Züge gegeben. Die Hauptperson unter den Knieenden ist die vereinzelte Gestalt zur Linken, jener Jacopo Pesaro, welcher schon unter Papst Alexander VI.

die Türken siegreich bekämpfte und den wir als Siegflehenden schon auf dem Bilde zu Antwerpen trafen. Ihm gilt zunächst die Aufmerksamkeit der Madonna, die hoch vom Altar herab sich ihm huldreich entgegen neigt; ihm auch der wohlwollende Blick des heiligen Petrus, der für einen Moment sogar sein aufgeschlagenes Gebetbuch vergisst.

Indess sucht ein anderer Heiliger, S. Antonius von Padua, wenigstens die Aufmerksamkeit des kleinen reizenden Christuskindes auf die rechts knieende Gruppe von fünf Mitgliedern der Familie Pesaro zu lenken. Der Kleine hebt denn auch den Schleier der Mutter von seinem Köpfchen, um besser zu sehen, und will schon mit lustig aufgehobenem Fusse zu den ernsten ehrenfesten Männern herabschreiten, die so treuherzig den Thron umringen und zum Gebet die Hände falten. Gewiss wackere Staatsmänner, Generale und Prokuratoren von S. Marco, deren die Familie im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts manche in ihren Reihen zählte. Mitten unter diesen markigen, scharf ausgeprägten Köpfen blickt ein jugendlich weicher, zarter Knabenkopf heraus. Es ist ein junger Sohn des edlen Hauses, das zeigt die Aehnlichkeit der Züge, der hohen Stirn, der leise gebogenen Nase, des feinen Mundes. Das Leben hat noch keine Linie in diese weichen, unberührten Formen gezogen; der Knabe wendet sich nicht dem allgemeinen Gegenstande der Andacht zu. Sein Blick geht seine eigenen Wege. Er ruhte gewiss, während er gemalt wurde, auf den Zügen des Meisters, der dies Wunderwerk mit einer Begeisterung geschaffen, die in jedem Zuge des köstlichen Bildes lebt, von der holden jugendlichen Gestalt bis zu den reizenden Engeln, die hoch auf luftigem Gewölk sich mit einem grossen Kreuze schleppen. Es ist das Symbol des Sieges über die Ungläubigen, hier von der freien Kunst des Malers zu einem Anlass liebenswürdig heiteren Kinderspieles gewendet. Von der Pracht der Anordnung, der Herrlichkeit der malerischen Wirkung, dem freien, leichten Aufbau, dem wunderbaren Glanz der Farben zu sprechen ist müssig. Genug, dass es unter den Meisterwerken Tizian's eins der schönsten ist und eins von jenen, die seine Kunst auf der Höhe reifer Vollendung zeigen.

Kurz zuvor hatte Tizian für den päpstlichen Legaten Averoldo ein grosses Altarwerk in fünf Theilen vollendet, welches sich auf dem Hochaltar von S. Nazaro e Celso zu Brescia befindet und den Namen des Meisters sowie die Jahrzahl 1522 trägt. Die Mitteltafel enthält die Himmelfahrt Christi; auf den Seitenfeldern sieht man den knieenden, von den Heil. Nazarus und Celsus empfohlenen Stifter, gegenüber den

h. Sebastian und im Hintergrunde S. Rochus; darüber in zwei oberen Tafeln die Verkündigung mit einer besonders schönen Madonna. Dagegen ist der emporschwebende Christus etwas zu unruhig und auch die empfindungsvolle Gestalt Sebastians ist so stark verkürzt und bewegt, dass man fast an Correggio erinnert wird. Das Werk hat übrigens gelitten; trotzdem erkennt man die Hand des Meisters, namentlich an der prachtvollen Stifterfigur, deren energische Auffassung an Giorgione gemahnt.

Ein anderes Altarwerk vom Jahre 1523, ehemals in S. Niccolo de' Frari zu Venedig, jetzt in der Galerie des Vatikan, stellt die auf Wolken thronende, von Engeln umschwebte Madonna dar, die von sechs Heiligen, Sebastian, Franziskus und Antonius, Petrus, Ambrosius und Katharina verehrt wird. Der feierliche Zusammenklang grossartiger Gestalten, der imposante Aufbau des Ganzen und die herrliche Kraft, Weichheit und Tonfülle des Kolorits verleihen diesem wieder mit des Meisters Namen bezeichneten Bilde einen hohen Rang; besonders aber ist die Gestalt Sebastians wegen ihrer ausdrucksvollen Natürlichkeit stets hoch gepriesen worden.

Wenige Jahre später (1530) schrieb die Bruderschaft des Petrus Martyr eine Konkurrenz zur Beschaffung eines neuen Altarbildes für ihre Kapelle in S. Giovanni e Paolo aus. Palma (kurz vor seinem Tode), Pordenone und Tizian bewarben sich um die Ausführung; der letztere trug den Sieg davon. So entstand jenes Wunderwerk, welches sich bis auf den unseligen Brand des Jahres 1867, der es vernichtete, im Besitz dieser Kirche befand, nachdem es gleich so vielen anderen Kunstwerken Italiens während der napoleonischen Herrschaft die zusammengeraubte Sammlung des Musée Napoléon eine Zeitlang geschmückt hatte.

Wenn man einen Blick auf die mächtige Composition wirft, (Fig. 126), so ist der Inhalt derselben in seiner allgemein menschlichen Gewalt so ergreifend, dass man kaum auf den Einfall kommt, zu fragen, welcher specielle Vorfall sich hier begiebt. Genug, ein Wehrloser, dazu ein Mann Gottes, wird hinterrücks von Mördern überfallen und erschlagen. Was kümmert es uns zu wissen, dass dieser heilige Petrus, welcher vorzugsweise „der Märtyrer“ genannt wird, im Jahre 1202 geboren ward, als Mitglied des Dominikaner-Ordens zu hohem Einfluss gelangte, in Oberitalien vom Papst zum Grossinquisitor und Ketzerrichter gegen eine Sekte der Manichäer ernannt wurde und im Jahre 1252 auf der Strasse von Como nach Mailand durch gedungene

Meuchelmörder erschlagen wurde? Diese geschichtlichen Daten sind es nicht, die unser Mitgefühl erregen. Nur die wunderbare Macht, mit welcher Tizian das rein Menschliche einer solchen Situation betont hat, setzt die Saiten unsres Innern in Erschütterung.



Fig. 126. Petrus Martyr, von Tizian.

In einer gebirgigen Landschaft, hart am Rande eines Waldes, hat der Mörder sein dahinziehendes Opfer überfallen. So hoch stand dem Künstler die poetische Wahrheit über der materiellen Wirklichkeit, dass er nicht einmal die Ordenstracht zur Anwendung brachte, sondern ein ideales Kostüm vorzog. Der Heilige ist durch einen Schlag bereits

zu Boden geworfen; sein Gefährte, ebenfalls ein Ordensbruder, entweicht voll wilden Entsetzens, das sich unübertrefflich in der jähen Wendung seines Körpers, dem Angstausdruck des Kopfes, dem stieren Blick und dem wirren Haare ausspricht. Der Mörder, eine gemeine untersetzte Figur, hat den zu Boden gestürzten heiligen Mann beim Gewande ergriffen und holt eben zum wilden Stoss aus, um ihn vollends zu tödten. Da fällt mitten in diese tragische Scene voll Leidenschaft und Graus ein Lichtstrahl vom Himmel, der die Kronen der hohen Bäume durchbricht und bis in das Helldunkel des Dickichts seine Reflexe wirft. Aus der Höhe schweben zwei wunderliebliche Engelknaben herab, um dem Märtyrer die Palme zu bringen. Mit schon brechendem Auge gewahrt dieser die himmlischen Boten und streckt in letzter Kraft die Linke wie beschwörend gegen sie empor. So überstrahlt eine überirdische Glorie die schwarze Schreckensthat, erfüllt den Sterbenden mit dem süssen Gefühl der nahenden Seligkeit und giebt dem Beschauer jene erhöhte Stimmung, jene Versöhnung, welche der wahren Tragödie nicht fehlen darf.

Wie poetisch und schön dies vom Meister gedacht ist, wie ergreifend er in wenigen Zügen den ganzen geistigen Inhalt der Handlung entfaltet hat, das brauche ich kaum zu bemerken. Für Tizians Kunstauffassung ist es aber besonders von Bedeutung, wie er die landschaftliche Umgebung zur Handlung zu stimmen gewusst hat, so dass der Eindruck wesentlich mit auf diesem Elemente beruht. Diese hohen mächtigen Bäume, die fern sich hinziehende Hügellandschaft, die von scharfen Lichtern erhellt wird, das Alles ist hier mit einer Freiheit dem Hauptzweck dienstbar gemacht, wie sie vor Tizian keiner, wenige nach ihm besessen haben.

Um 1530 finden wir Tizian auf der vollen Höhe des Ruhms und der Meisterschaft, auf welcher er in unablässigem Schaffensdrang und jugendlicher Frische noch lange verweilen und eine Reihe von Werken hervorbringen sollte, in denen seine edle Kunst den mannigfachsten Aufgaben in hoher Freiheit gerecht zu werden wusste. In's Jahr 1531 fällt die Entstehung der berühmten Magdalena, deren Beliebtheit durch eine erstaunliche Zahl von Wiederholungen bezeugt wird. Er malte dieselbe für Federigo Gonzaga von Mantua, der ausdrücklich den Wunsch aussprach, „dass dieselbe so schön, aber auch so thränenvoll wie möglich werde“. Das Bild, welches jetzt sich in der Galerie Pitti befindet, ist zwar nicht mit Bestimmtheit als das erste Exemplar nachzuweisen, aber es verräth wenigstens in dem thränenvollen Aufblick

der schönen Büsserin, dass die Forderung des Bestellers dem Künstler am Herzen lag. Uebrigens ist es nur ein üppiges Weib von gesundheitstrotzenden Formen, welches im Kniestück vor uns steht und die mächtige Fluth blonder Locken, die über die schönen Glieder herabfliessen, mit den zarten Händen an sich drückt; freilich immerhin ein Werk hoher Meisterschaft und köstlichen Farbenreizes. Um dieselbe Zeit malte Tizian für den Herzog einen h. Hieronymus in der Wüste, den wir vielleicht in dem prächtigen Bilde des Louvre zu erkennen haben. Es ist ein überaus effektvolles Werk, namentlich durch eine einfach und grossartig behandelte Landschaft von poetischem Reiz. Auch dieses Werk wurde durch zahlreiche Kopieen vervielfältigt. Aus dieser Epoche stammt sodann das köstliche Bild der Madonna mit dem kleinen Johannes und der h. Katharina vom Jahr 1533, welches die Nationalgalerie zu London besitzt. Es gehört in Kraft und Gluth der Farbe, Gediegenheit der Ausführung und reich entwickelter, saftig frischer Landschaft zu den liebenswürdigsten Werken des Meisters. Die vornehme Ruhe der Madonna contrastirt herrlich mit der fast leidenschaftlich glühenden Innigkeit der Katharina; das trefflich verkürzte Kind ist von entzückender Anmuth und der kleine Johannes voll Naivetät.

Von andern kirchlichen Bildern dieser Zeit ist besonders die edle Altartafel in S. Giovanni Elemosinario zu Venedig zu nennen, ein Werk von vornehmer Freiheit in Aufbau, Charakteristik und Färbung. Etwas später entstand das Altarbild mit dem h. Tobias in S. Marciliano, das den Meister auf derselben Höhe zeigt und von mächtiger Wirkung ist. Das Höchste aber erreicht Tizian in der gewaltigen „Darstellung im Tempel“, ursprünglich für die Carità gemalt, jetzt in der Sammlung der Akademie. Man sieht die kleine Maria in kindlichem Eifer die Treppe zum Tempel hinaufschreiten, vor dessen Eingang auf der obersten Stufe der Hohepriester mit anderen Würdenträgern die Kleine erwartet. Ein dichtes Volksgedränge, worin schöne Frauen und grossartige senatorische Gestalten hervortreten, füllt den Vordergrund, andere Zuschauer sieht man in den Fenstern und auf den Altanen der antiken Prachtgebäude, welche den Platz umschliessen. Die derbe Figur einer Hökerin mit ihrem Eierkorbe hat der Künstler mitten in den Vordergrund gebracht, um die leere Fläche der Treppenwange zu beleben. Tizian hatte das Bild dem gegebenen Raume anzupassen und daher für zwei Eingänge grosse viereckige Oeffnungen gelassen, die später von nachhelfenden Händen ausgefüllt wurden. Trotz

dieser Zuthaten ist das Werk immer noch einer der herrlichsten Schätze jener reichen Sammlung. Tizian hat die Form des Ceremonienbildes, wie Carpaccio und Gentile Bellini sie gegeben hatten, noch einmal mit naiver Lust aufgenommen und mit der ganzen Majestät der freigewordenen Kunst zu höchster Lebensfülle entfaltet. Sein Werk bildet daher den Uebergang zu den grossen Prunkdarstellungen Paolo Veronese's. Dabei erfüllt er Alles mit dem Ausdruck freudiger Theilnahme, von der herzigen Gestalt der kleinen Maria in ihrem blauen Kinderkleidchen bis zu dem feierlichen, voll Staunen die Hände erhebenden Hohenpriester. Von gleicher Lebensfülle, voll Würde und Anmuth endlich sind die mannichfachen Gestalten der Zuschauer, die etwas von dem grossen Stil haben, welchen die Florentiner in solchen Darstellungen erreichen. Menschenleben, Architektur und landschaftliche Ferne sind in diesem breit und frei mit wunderbarer Farbenpracht und herrlicher Gliederung durch fein abgestufte Licht- und Schattenmassen gemalten Bilde zu solcher Harmonie zusammengestimmt, dass man über die Meisterschaft staunen muss, welche diese Leinwand von fast 12 Fuss Höhe und 25 Fuss Breite zu beherrschen wusste.

Während Tizian diese gewaltigen Werke schuf, traf ihn im Jahre 1537 der harte, aber nicht unverdiente Schlag, dass ein Dekret der Regierung ihm befahl, die seit 1516 erhaltene Jahresbesoldung der Sanseria zurückzuzahlen, weil er die an diese Pfründe geknüpfte Bedingung zu erfüllen versäumt habe. In der That hatte Tizian im Drange massenhafter Aufträge seine Verpflichtung, im Rathssaale ein grosses Schlachtbild auszuführen, sträflich verabsäumt, und da gerade Pordenone in Venedig auftrat und als flotter Freskomaler schnell sich allgemeine Anerkennung errang, so drohte man, diesen an seine Stelle zu setzen. Nun zögerte Tizian nicht länger, und in kurzer Zeit hatte er das riesige Bild der Schlacht von Cadore vollendet, welches später durch den Brand von 1577 mit so vielen andern Kunstwerken zu Grunde ging und nur noch durch die Skizze in den Uffizien und den Stich Fontana's erhalten ist. Die Schlacht hatte 1508 zwischen den Kaiserlichen und den Venezianern stattgefunden. Die ersteren hatten Cadore und sein Castell eingenommen und suchten von dort aus vorzudringen. Die Venezianer aber wussten sie zu umgehen, die oberen Engpässe des Gebirges zu schliessen, und durch einen combinirten Front- und Flankenangriff den Feind zu schlagen. Aehnlich wie Rafael in der Constantinsschlacht und wie früher schon Lionardo in seinem Carton, verlegt Tizian das entscheidende Treffen an das Ufer

eines Flusses, über welchen eine hochgespannte Brücke führt. Im Vordergrunde rechts sieht man die Reiterei der Venezianer mit wehenden Standarten und bewimpelten Lanzen auf die Brücke zusprengen, während ganz vorn der Feldherr, dem ein Page die Achselschnüre befestigt, zu Fuss am Ufer stehend, den Angriff leitet. Zwei venezianische Anführer sieht man dem Gros voraus im Galopp über die Brücke mitten in den Feind hineinsprengen, der von einer andern venezianischen Abtheilung von links her in die Flanke genommen, trotz verzweifelter Gegenwehr das steile, felsige Ufer hinab in den Fluss gesprengt wird. Die Klarheit der Composition und die kühne Lebendigkeit der Bewegungen beweist, dass Tizian auch im dramatischen Historienbild die volle Höhe der Meisterschaft behauptet. Zugleich erkennt man den grossen Landschafter in der trefflichen Darstellung des Terrains, das im Mittelgrund eine sanft ansteigende Thalsohle bietet, rings von schroffen Höhen eingeschlossen, welche zur Linken die in Flammen aufgehenden Gebäude von Cadore mit dem Zinnenkranz und den Thürmen seines Castells krönen. Um das Geschick des geschlagenen Feindes vollends zu besiegeln, sieht man das venezianische Fussvolk mit wehenden Fahnen den Thalgrund herabsteigen, während im Hintergrund eine zweite Abtheilung der ersten in einiger Entfernung folgt. Die ganze Scenerie in ihrem mächtigen Gebirgscharakter verstärkt in ergreifender Weise den grossartigen Eindruck dieser genialen Composition. Die Wirkung des Bildes war schon bei den Zeitgenossen eine so bedeutende, dass dem Meister das Staatspatent zurückgegeben wurde. Ohne Frage hat die gewaltige Kunst Michelangelo's beim grossartigen Aufbau der Gruppen, ihren kühnen Bewegungen und Verkürzungen dem Meister vorgeschwebt.

Nach diesem Zwischenfall sehen wir Tizian in alter Weise unablässig fortfahren, den zahlreichen Aufträgen, welche von allen Seiten an ihn gelangten, mit einer künstlerischen Kraft gerecht werden, welcher die Jahre nichts anzuhaben vermochten. Nie hat sich in einem andern Meister geistige und körperliche Gesundheit in gleicher Frische bis in's höchste Lebensalter weit über die Gränze dessen, was sonst den Menschen zugetheilt wird, erhalten. Wir beschränken uns darauf, die wichtigsten seiner späteren Werke kurz zu erwähnen. Um mit den kirchlichen Bildern zu beginnen, nennen wir zunächst die Himmelfahrt der Madonna im Dom zu Verona, die in den Anfang der vierziger Jahre zu fallen scheint. Das Bild hat nicht die feierliche Gewalt der berühmten Assunta in Venedig, verräth vielmehr namentlich in der

Composition eine andere, einfachere Auffassung. Die Madonna schwebt, ganz in den blauen Mantel gehüllt, auf Wolken knieend empor, und während sie die Hände zum Gebet erhebt, senkt sie den Blick des schönen Antlitzes abwärts auf die Gruppe der Jünger, die staunend das leere Grab umringen. Einige blicken fragend hinein, andere weisen nach oben und schauen der von Licht umflossenen Erscheinung sehnsuchtsvoll nach. Die Kraft der Charaktere, die Geistesblitze der Köpfe, die glühende Tiefe des Kolorits, in welchem rothe und braune Töne überwiegen, der herrliche Zusammenklang und die breite, grossartige Malerei zeigen den Meister noch auf der vollen Höhe der Kraft. Nur die Schatten sind nicht mehr so durchsichtig klar wie sonst, verrathen vielmehr in ihren schweren Tönen den Beginn seines Altersstils. Noch entschiedener zeigt sich derselbe auf dem grossen Ecce homo vom Jahr 1543 im Belvedere zu Wien, welches Tizian für einen reich gewordenen Grosshändler Martino d'Anna, eigentlich Martin von der Hanna, ausführte. Man sieht auf einer grossen Freitreppe Pilatus den gemarterten Heiland dem Volke vorführen, welches in kaum zu bändigender Wuth sein „kreuzige ihn" schreit. Am meisten bleibt hier Tizian in dem Antlitz Christi hinter den idealen Anforderungen zurück, und auch in einzelnen genrehaften Figuren, wie dem Jungen mit dem Hunde im Vordergrunde, sind störende Elemente eingemischt, wie denn auch die Behandlung nicht frei von Derbheiten und von schweren Schatten im Fleisch geblieben ist. Dennoch erstaunt man auch hier bei dem sechsundsechzigjährigen Meister über die dramatische Gewalt, die Kraft und Kühnheit, die Fülle eines mächtigen, wenn auch nicht mehr durchweg edlen Lebens. In noch späterer Zeit, um 1554, entstand für Philipp II. das Bild der Dreieinigkeit, welches man im Museum zu Madrid sieht, ein Werk, welches trotz einer gewissen Gezwungenheit in der Bewegung der Gestalten und der gesammten Anordnung immer noch durch Kraft und Fülle des Tons genug des Bewundernswürdigen bietet. Dazu gehörten ein Ecce homo und die schmerzenreiche Mutter, beide noch jetzt in derselben Sammlung, Schöpfungen von tief ergreifendem Seelenausdruck und edler Farbenstimmung. Kurz vorher hatte er für denselben königlichen Besteller die Tafel der h. Margaretha ausgeführt, welche sich, leider in übel zugerichtetem Zustande, ebendort befindet.

Zu den bedeutendsten Werken dieser späteren Zeit gehört das Gastmahl in Emmaus, gegen Ausgang der vierziger Jahre für den Herzog Gonzaga gemalt, später im Besitz Karls I., dann Ludwigs XIV. und

jetzt in der Sammlung des Louvre. Tizian zeigt sich in diesem Bilde auf den Wegen des venezianischen Realismus, dem er in der Gestalt des Pagen und in der Hinzufügung von Hund und Katze, die unter dem Tisch liegen, Zugeständnisse macht; aber der Kopf des Erlösers in seinem milden Ernst ist voll Hoheit, und die Färbung des Ganzen bei kühner Breite der Behandlung immer noch von tief leuchtendem Ton. In derselben Sammlung befindet sich ein andres Werk dieser späten Zeit, welches in den Ausgang der fünfziger Jahre zu fallen scheint. Es ist das grosse Bild der Dornenkrönung Christi, mächtig und ergreifend im Ausdruck des Leidens, aber zu massig in den Formen, zu derb, ja roh in der Schilderung brutaler Gewaltthat und auch in der Farbe etwas zu schwer. In solchen Arbeiten erkennen wir bereits den Umschwung der Zeitstimmung, die Herrschaft jener durch die Gegenreformation und den Jesuitismus herbeigeführten Tendenz, mit möglichst drastischen Mitteln auf die Phantasie der Gläubigen zu wirken und sie mit neuen Banden fester an die Kirche zu ketten. Dieselbe Stimmung herrscht auch in der Marter des h. Laurenzius, welche um die gleiche Zeit (seit 1556) ausgeführt wurde und sich noch an ihrem ursprünglichen Platz in der Kirche del Gesù zu Venedig befindet. Der Meister hat das Martyrium des Heiligen unter tief nächtlichen Himmel verlegt und lässt uns den entsetzlichen Vorgang, spärlich beleuchtet durch das Licht einer Fackel und durch die Flammen, welche unter dem Rost angezündet werden, mehr ahnen als genau erkennen. Die wilde Geschäftigkeit der Henker, der ergreifende Ausdruck des Gemarterten, der die qualvollen Blicke zum Himmel sendet, die Kühnheit der Bewegungen, die Breite malerischer Behandlung verleihen diesem Werke den Ausdruck erschütternder Tragik. Meisterlich sind die verschiedenen Lichteffekte behandelt, um die Stimmung ins Dämonische zu steigern und das Grässliche des Vorgangs mit mildem Schleier zu verhüllen. Mit dem röthlichen Licht der Fackeln und des Holzstosses contrastirt herrlich der silberne Glanz des Mondes, der eben mit seinem tröstlichen Schein durch die Wolken bricht. So ist der Beleuchtungseffekt bewundernswürdig dem geistigen Inhalt dienstbar gemacht. Noch später (1559) entstand die für Philipp II. ausgeführte Grablegung, welche man im Museum zu Madrid sieht, wiederum ein Werk von grossartiger Kraft und erschütternder Macht des Ausdrucks. Eine etwas abweichende Wiederholung besitzt das Belvedere zu Wien, im Schmerzensausdruck, der Farbenstimmung, dem Typus der Köpfe merkwürdig an Correggio anklingend.

Nach diesen Scenen des Schmerzes entfaltete Tizian in der ebenfalls für Philipp II. gemalten Anbetung der Könige des Museums zu Madrid den ganzen festlichen Pomp weltlichen Glanzes auf dem Hintergrund einer heiteren Landschaft und gab in diesem lebensvollen Bilde das Beispiel für die immer mehr in's Genrehafte übergehenden Darstellungen der Bassani. Die bald darauf für denselben königlichen Gönner entstandene Altartafel im Escurial, welche Christus zu Gethsemane betend darstellt, liefert wieder einen Beweis von der Berührung des Meisters mit Correggio. Für das Refektorium desselben Klosters malte Tizian dann ein grosses Abendmahl, an welchem er nach seiner eigenen Versicherung sieben Jahre immer wieder von Neuem angefangen hat, bis er es für vollendet erachtete. Die Mönche begingen aber den Vandalismus, nicht unähnlich ihren Collegen von S. Maria delle Grazie zu Mailand, den oberen Theil des Bildes abzuschneiden, um es dem Raume besser anzupassen; ausserdem wurde das Werk durch spätere Uebermalungen seines koloristischen Reizes so sehr entkleidet, dass nur noch die ungemein dramatische, unter dem Einfluss des Lionardo'schen Abendmahls entstandene Composition zu erkennen ist. Auch eine Magdalena malte der Meister noch für Philipp II., ein Werk, das öfter wiederholt wurde und von dem das beste Exemplar sich in der Ermitage zu Petersburg befindet (Kopieen u. A. im Museum zu Neapel, im Pal. Durazzo zu Genua, in der Galerie zu Stuttgart u. s. w.). Derber und effektvoller in der Behandlung als das frühere Bild, zeichnet es sich auch dadurch vor jenem aus, dass der Künstler die Büsserin mit einem blau und roth gestreiften wollenen Gewande bedeckt hat.

Die letzten kirchlichen Werke wurden für Venedig ausgeführt; dahin gehören die Altartafel des h. Nikolaus in S. Sebastiano, sowie die Verkündigung und die Verklärung Christi in S. Salvatore, immer noch Werke von einer grossartigen Gestaltungskraft und sicheren Beherrschung der Mittel. Von grosser Gewalt ist auch die energisch componirte und glänzend gemalte Dornenkrönung in der Pinakothek zu München, welche Tintoretto sich als Geschenk von dem Meister erbat; das letzte Werk aber ist die Pietà in der Akademie zu Venedig, immer noch ein gewaltiges Bild, gross und frei componirt und mit wunderbarer Rüstigkeit von dem fast hundertjährigen Meister entworfen; aber der Tod nahm ihm den Pinsel aus der Hand, und Palma Giovine vollendete das Werk.

Neben diesen zahlreichen und ansehnlichen Schöpfungen ent-

standen aber nicht minder bedeutende in den verschiedensten Gebieten der Profanmalerei, von denen wir nur die wichtigsten kurz hervorheben. Zunächst gehört dahin eine Reihe mythologischer Darstellungen, die den lebensfrohen Geist des klassischen Alterthums in glänzender Weise zum Ausdruck bringen. Als Tizian sich auf Einladung Pauls III. in Rom befand, um den Papst sammt seinen Kindern und Enkeln zu malen, entstand das prächtige Bild der Danaë, welches sich jetzt im Museum zu Neapel befindet, ein Werk, das in der üppigen Fülle der Formen und dem schimmernden, durch ein zartes Helldunkel abgetönten Kolorit eins der grössten Wunderwerke der Malerei genannt werden muss. Für die Farnese malte er auch Venus und Adonis, jetzt in Alnwick Castle, ein Bild, welches mehrmals wiederholt wurde und sich besonders durch die schöne Landschaft auszeichnet. Eine ganze Reihe solcher Schilderungen führte er sodann für Philipp II. aus, und es ist bezeichnend für die Charakteristik dieses durch seine düstere Bigotterie verrufenen Fürsten, dass er neben den zahlreichen Andachtsbildern, in denen vorzugsweise erschütternde Scenen des Leidens dargestellt sind, Gefallen an solchen Werken fand, in denen das sinnliche Leben, allerdings in seiner Verklärung durch die Hand eines der grössten Meister, die Herrschaft hat. So malte Tizian für ihn eine Wiederholung der Danaë, die ungewöhnlich realistisch derb ausgefallen ist, und von der die Ermitage zu Petersburg und das Belvedere zu Wien Wiederholungen besitzen; auch diese Werke prächtig leicht, licht und flott gemalt. Eins der köstlichsten dieser Werke ist aber die sogenannte Venus von Pardo, nach ihrem früheren Aufenthalt in dem Palaste des Pardo so genannt, in Wahrheit Jupiter und Antiope. (Fig. 127.) Das Bild gelangte später in den Besitz Karls I., dann in die Sammlung Ludwig's XIV. und befindet sich jetzt im Louvre. Die schöne Gestalt der ruhig Schlummernden findet an den derben Formen des Satyrs und den an der andern Seite theils ruhenden, theils herbeieilenden Figuren den wirksamsten Gegensatz. Vor Allem aber gehört die Landschaft mit dem buschigen Waldgrunde vorn, dem reich belebten mittleren Plan und der zackigen, an die Dolomitkuppen Friauls gemahnenden Gebirgskette, welche den Abschluss bildet, zu den köstlichsten Schöpfungen dieser Art. Dadurch wirkt das Ganze stimmungsvoll wie eine Novelle, die uns in poetische Zeiten versetzt. In diese Reihe gehört ferner, als ein Bild von ähnlicher Stimmung, Diana und Actäon, sowie als Gegenstück zu demselben Diana und Calisto, beide 1559 an Philipp II. geschickt, jetzt in der Sammlung Ellesmere zu



Fig. 127. Jupiter und Antiope, von Tizian. Louvre.

London. Auch die Entführung der Europa, die sich in Cobham Hall befindet, ist eins jener glänzenden Werke, welche für den König

von Spanien bestimmt waren (1562). Vielleicht das letzte Bild dieses Kreises ist die Erziehung des Amor in der Galerie Borghese zu Rom, wieder ein Werk von nicht geringen poetischen und malerischen Schönheiten, immer noch herrlich gemalt, wiewohl etwas kühler im Ton als gewöhnlich.

Auch an allegorischen Bildern fehlt es nicht, und das Hauptwerk dieser Art ist vielleicht das grosse, für Antonio Grimani gemalte Votivbild im Dogenpalast, welches den Dogen vor der in Wolken erscheinenden, von Engeln umgebenen Gestalt des Glaubens darstellt. Aber so prächtig auch dieses Bild gemalt ist, so kann die Hauptfigur der „Fede“ in ihrer schwerfälligen Form und ungeschickten Stellung nicht als eine glückliche Inspiration bezeichnet werden.

Wichtiger ist es für uns, noch einen Blick auf Tizian als Bildnissmaler zu werfen, obwohl hier nur einige der hervorragendsten Schöpfungen zur Besprechung kommen können. Was sämmtliche Bildnisse Tizians, so unzählige er deren gemacht hat, auszeichnet, das ist die wunderbare Kraft und Lebensfrische, welche sie athmen, die überzeugende Wahrheit des Daseins, mit welcher sie erfüllt sind. Mit ihm erst erreicht das Porträt den vollkommen ebenbürtigen Rang, der es neben die anderen Kunstgattungen gleichberechtigt hinstellt. Wer von seinen Zeitgenossen in demselben Gebiete Grosses geleistet hat, verdankt seinen Werken die freie, geniale Auffassung, und selbst die schönsten Bildnisse Rafael's tragen diese Einwirkung unverkennbar an der Stirne.

Die Bildnissmalerei ist so gut eine Tochter der neuen Zeit, wie die Landschaftsdarstellung. Erst mit dem 15. Jahrhundert dringt der Sinn für treue Auffassung des Besonderen siegreich durch, und in den grossen Fresken der Florentiner seit Masaccio sahen wir eine Fülle bedeutender Zeitgenossen als Zuschauer der heiligen Handlungen auftreten. Wenn damals auch das Einzelporträt gelegentlich vorkam, so bildete das noch die Ausnahme. Auch erkennt man in einer gewissen Schärfe und selbst in mancherlei Unbehülflichem noch die Unsicherheit der Anfänge. In höherer Freiheit fasste zuerst Lionardo das Individuum auf, und bald folgten die Venezianer, indem sie die Energie in der Beobachtung der Natur dieser Gattung zu Gute kommen liessen. Aristokratieen sind vorzugsweise geeignet, die Bildnissmalerei zu pflegen, weil in ihnen die Bedeutung der Persönlichkeit am meisten anerkannt wird; so ist es nicht zufällig, dass in Venedig diese Gattung der Malerei zur glänzendsten Blüthe gelangte.

Was nun Tizian zu einem der ersten Bildnissmaler aller Zeiten macht, das ist die Kunst, der Einzelerscheinung diejenigen Züge abzulauschen, welche gleichsam das Fundament des Charakters, den Inbegriff des geistigen Wesens ausmachen. In seinen Gestalten ist nichts Unwesentliches, Zufälliges. Mit feinem psychologischen Blick hat er, was in der Wirklichkeit vereinzelt, zerstreut, durch das Leben oft verwirrt und theilweise unkenntlich gemacht erscheint, in einen Brennpunkt zusammengefasst und daraus seine Charaktere so hingestellt, wie die Natur sie gewollt, sie gedacht hat. So real er die volle Zuständlichkeit mit allen ihren Aeusserungen zu ergreifen weiss, so wenig ist er „Realist" in dem Sinne unserer Zeit. Er setzt die Individuen kraft seiner herrlichen Kunst in eine höhere Sphäre der Existenz, indem er ihnen die Vollkommenheit zurückgiebt, die sie haben sollten; er adelt wie ein König von Gottes Gnaden aus seiner Machtfülle jeden, der ihm gefällt, indem er ihm mit seinem Pinsel den Adelsbrief schreibt. Freiheit der Haltung, edle lebensvolle Existenz, sprühende Kraft des Geistes sind in jedem seiner Porträts, und jedes erhält durch die klare glühende Farbe, und besonders durch die meisterhafte Behandlung der Carnation eine unvergleichliche Gewalt der Wirklichkeit.

Zu seinen früheren Arbeiten dieser Art gehört das Bildniss Alfonso's von Este im Museum zu Madrid, welches trotz übler Herstellungen die meisterhafte Sicherheit der Auffassung und die leuchtende Frische der Färbung noch erkennen lässt. Als Inhaber der Sanseria hatte Tizian sodann die Verpflichtung, den jedesmaligen Dogen für den Rathssaal zu malen, und Antonio Grimani war 1521 der erste Doge, welcher von ihm porträtirt wurde. Darauf folgte Andrea Gritti, dessen Bildniss gleich dem seines Vorgängers sich im Privatbesitz erhalten hat. Auch Pietro Aretino wurde mehrmals von Tizian gemalt, und eins dieser Bilder findet man zu Padua in der Galerie Giustiniani, welche auch jene Dogenporträts besitzt. Ein andres von 1545, in welchem der Künstler den gemeinen Typus des Mannes durch Hervorheben der geistigen Bedeutung geadelt hat, in der Galerie Pitti. Seine volle historische Grösse erreicht Tizian in der Porträtdarstellung bei dem 1532 entstandenen Bildniss Karls V. im Museum zu Madrid, mehr noch in dem derselben Sammlung angehörenden leider übel zugerichteten Reiterporträt, welches den Kaiser in der verhängnissvollen Schlacht bei Mühlberg darstellt. Zu gleicher Zeit mit dem letzteren (1548) entstand in Augsburg das Bildniss des gefangenen Johann Friedrich von Sachsen, welches man jetzt im Belvedere zu Wien, aber in üblem Zustande sieht.

Ein eigenthümliches mit allegorischen Zuthaten verquicktes Werk ist das Porträt des berühmten kaiserlichen Feldherrn D'Avalos, Marchese del Guasto im Louvre. Tizian stellte ihn dar, wie er von seiner schönen Gemahlin Abschied nimmt, während er durch die allegorischen Gestalten des Hymen und der Victoria getröstet wird und Amor ein Bündel mit Pfeilen herbeischleppt. Das köstliche Werk, dessen edle Frauenköpfe von zartem Reiz sind, ist durch das glühende und dabei durchsichtig klare Kolorit, die feine Modellirung des Fleisches in vollem Licht von hohem Reiz. Denselben Feldherrn musste Tizian später in einem Bilde des Museums zu Madrid darstellen, wie er eine Ansprache an seine Truppen hält, ein Werk, das freilich durch Uebermalung arg entstellt ist. Auch Franz I. liess sich von dem Meister malen und zwar ohne ihm zu sitzen, bloss nach einer Medaille. Auf dem Bilde im Louvre, welches deshalb den widerwärtigen Kopf des Königs im Profil zeigt, sieht man mit Erstaunen, wie gross und frei der Künstler auch eine solche schwierige Aufgabe zu lösen wusste. Weiter sind von fürstlichen Persönlichkeiten Isabella von Este, Gemahlin des Markgrafen von Mantua zu nennen, deren schönes Porträt sich im Belvedere zu Wien befindet, köstlich weich gemalt, von duftigem Schmelz der Carnation und von unvergleichlicher Frische, dabei bis in's Kleinste eins der pompösesten Kostümbilder jener Zeit. Dieselbe Fürstin kehrt noch einmal mit einem Knaben in der Ermitage zu Petersburg wieder. Aus dem Jahre 1537 stammen sodann die Bildnisse des Herzogs Francesco Maria von Urbino und seiner Gemahlin Eleonora Gonzaga in den Uffizien, wiederum Meisterwerke charaktervoller Auffassung und fein individualisirender Behandlung. Eine bedeutende Schöpfung ist sodann aus demselben Jahre das Porträt des venezianischen Admirals Giovanni Moro im Museum zu Berlin, ausgezeichnet durch Kraft des Kolorits. Bald darauf entstand das meisterhafte Bild des berühmten venezianischen Staatsmannes und Gelehrten Pietro Bembo im Palazzo Barberini zu Rom, welches den geistvollen Mann im Kardinalskostüm zwar hochbetagt, aber noch voll Leben vorführt. Eins der grössten Meisterwerke ist ferner das im Museum zu Neapel befindliche Porträt Paul's III., meisterlich breit und frei gemalt, das Abgelebte, Zusammengesunkene der Erscheinung grossartig ausgedrückt. Auf dieses Bild bezieht sich vielleicht die von Vasari erzählte Anekdote: als der Künstler das Bild zum Trocknen in's Freie gestellt habe, seien die Vorübergehenden, von der frappanten Lebenswahrheit ergriffen, niedergekniet, um den Segen des Papstes zu

erbitten. Ein andres Exemplar desselben Bildnisses besitzt die Ermitage zu Petersburg. Denselben Papst stellte Tizian mit Alessandro und Ottavio Farnese auf einem anderen Bilde des Museums zu Neapel dar, das ebenfalls durch die geistreiche Lebendigkeit der Auffassung von wahrhaft historischer Bedeutung ist.

Besonders zahlreich waren die Porträtaufträge, welche Carl V., Philipp II. und König Ferdinand dem Meister ertheilten. Auf dem Reichstag in Augsburg 1547 hatte er namentlich den letzteren sammt seinen beiden Söhnen und fünf Töchtern, auf der Rückreise in Innsbruck noch ein Familienporträt der königlichen Kinder zu malen. Damals war es auch, dass Tizian im Interesse des schwunghaften Holzhandels, den er in Compagnie mit seinem Bruder betrieb, bei dem König die Ermächtigung erwirkte, in den tirolischen Forsten eine gewisse Anzahl von Stämmen schlagen zu lassen; aber dem energischen Widerspruch der Landesbehörden gelang es, diesen Waldfrevel zu hintertreiben. Von den Bildnissen Philipps II. sieht man das früheste, welches ihn als Feldherrn darstellt, im Museum zu Madrid; ein anderes ebenfalls vortreffliches, welches den Fürsten in einem prachtvollen, golddurchwirkten Wamms von weisser Seide mit rothen Bändern an den Puffärmeln vorführt, besitzt das Museum zu Neapel. Eins seiner spätesten Werke ist das Bildniss des gelehrten Antiquars Strada im Belvedere zu Wien vom Jahr 1566, trotz einiger Entstellungen in der breiten, freien Behandlung überaus lebensvoll.

Endlich hat Tizian auch sich selbst mehrmals gemalt. Das eine dieser Bilder, aus der Solly'schen Sammlung in das Museum zu Berlin gelangt, stellt den Meister etwa als fünfundsechzigjährigen dar. Eine schwarze Sammtmütze bedeckt das spärliche Haupthaar, das die hohe, mächtig gebaute Stirn frei lässt. Der lange, volle Bart ist eisgrau; aber welche Energie noch in dem fest geschlossenen Munde! welch feuriges Blitzen dringt unter den buschigen Brauen aus den dunklen Augen hervor! Es ist eine Erscheinung wie jene Patriarchen des alten Bundes, die wie Felsen im Sturm der erregten Volksmassen standen, unter Donner und Blitz mit dem Höchsten verhandelten und selbst mit dem Engel des Herrn zu ringen sich vermassen. Solche unverwüstliche Urkraft liegt in dem Kopfe. Ein schwerer Pelzmantel hüllt die Gestalt ein, und über die Brust fällt dreifach die goldene Kette des Ritters herab. Mit der einen Hand stützt er sich auf einen Tisch. Uebrigens sind die Hände in dem breit und kühn hingeworfenen Bilde nur skizzenhaft behandelt, wesshalb wir sie in Fig. 128 fortgelassen haben.

Ein anderes eigenhändiges Porträt des Meisters bewahrt die Galerie des Belvedere zu Wien; ein drittes, in noch höherem Greisenalter gemaltes, das Museum zu Madrid. Endlich findet sich in der Sammlung der Malerbildnisse in den Uffizien zu Florenz ein Selbstporträt, vielleicht jenes, welches der Meister etwa in seinem zweiundsechzigsten Jahre, laut Vasari's Bericht, gemalt hat.

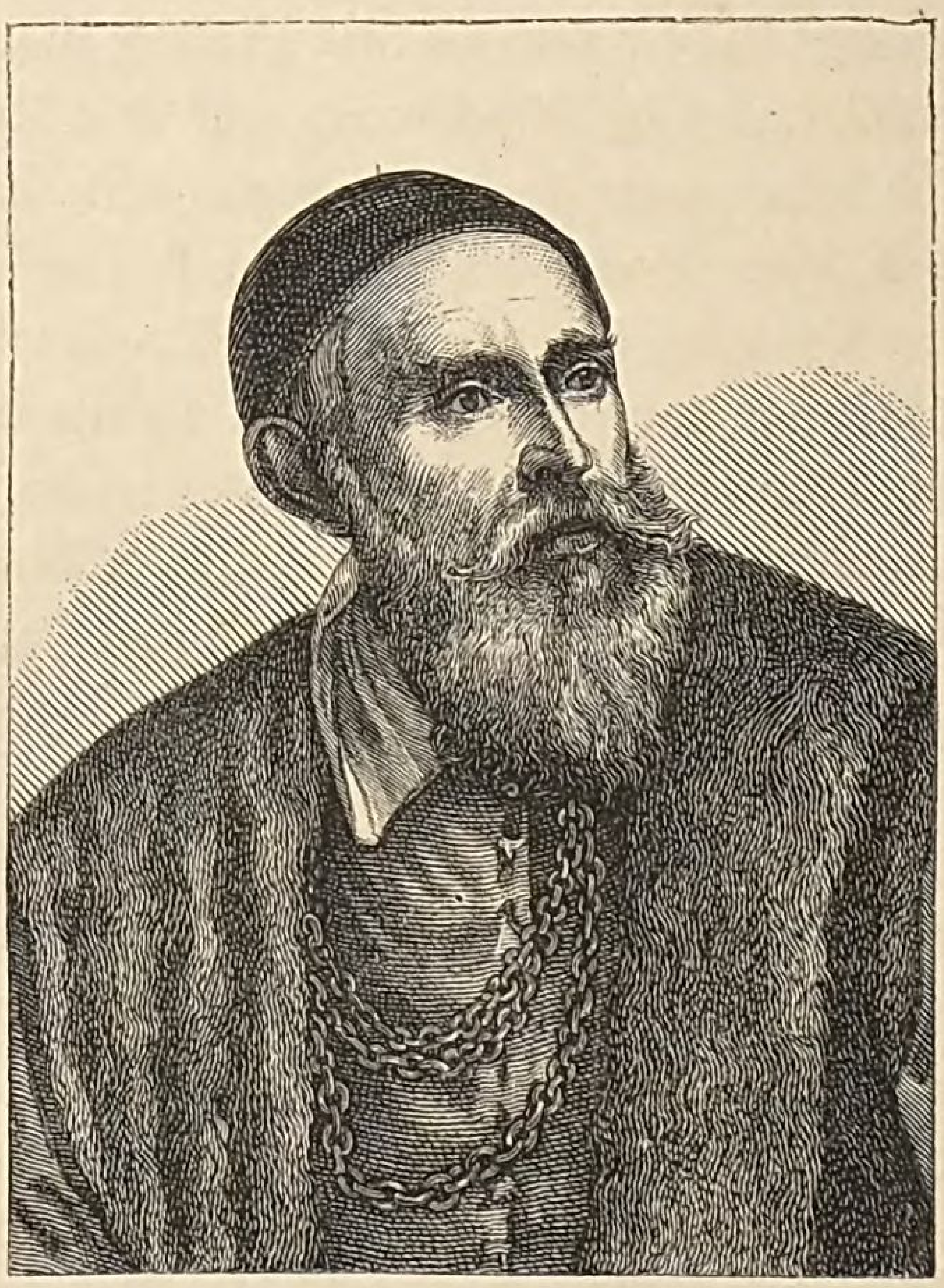


Fig. 128. Tizian's Selbstporträt. Berlin.

Wir schliessen unsere Charakteristik des Meisters mit der kurzen Schilderung, welche Dolce, sein Zeitgenosse, von dem Menschen Tizian uns hinterlassen hat. „Er war voll Bescheidenheit, von anziehender Erscheinung, lobte jeden Mann von Verdienst, verstand sehr schön zu sprechen und zeigte in allen Dingen den trefflichsten Geist, das beste Urtheil. Gefällig und mild von Natur, freundlich und von angenehmen Sitten, wusste er jeden, der nur einmal mit ihm sprach, so zu bezaubern, dass er ihn für immer lieben musste.“

Es war nicht bloss das Glück eines beispiellos langen Lebens, sondern mehr noch die andauernde Kraft einer gross und reich angelegten Künstlernatur, was Tizian über alle seine Mitstrebenden erhob

und ihn zur Alleinherrschaft in der venezianischen Malerei gelangen liess. Nicht allein die ganze jüngere Generation gerieth in die Abhängigkeit seines mächtigen Geistes, sondern auch seine mitstrebenden Gefährten, auf welche zuerst noch Giorgione und Palma Vecchio eingewirkt hatten, fielen im Lauf der Zeit seinem Alles fortreissenden Einfluss anheim. Unter seiner unmittelbaren Leitung entwickelte sich eine ganze Reihe von Künstlern zweiten, ja selbst dritten Ranges zu einer Bedeutung, wie sie in keiner der andern Schulen sich so nachhaltig bemerken lässt. Sein Bruder *Francesco Vecellio* ist uns u. A. durch ein grosses Altarwerk der thronenden Madonna mit Heiligen von 1524 in der Kirche von San Vito und durch die nicht minder tüchtig gemalten Orgelflügel in San Salvatore zu Venedig vortheilhaft bekannt. Die meisten Schüler und Gehilfen, wie z. B. Campagnola, Polidoro Veneziano und manche Andere waren in seiner Werkstatt überwiegend als Gehilfen bei seinen massenhaften Aufträgen vollauf beschäftigt. Wie wenig Selbständigkeit die Schüler dabei meistens behielten und wie Vortreffliches sie gleichwohl häufig zu leisten vermochten, erkennt man nirgends so deutlich wie an den zwei oder drei Malern, welche man unter dem Namen *Bonifazio* zusammenfasst. Es scheinen in der That mehrere Künstler dieses Namens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts thätig gewesen zu sein und einer Künstlerfamilie aus Verona angehört zu haben. Nach Bernasconi war der ältere Bonifazio ein Schüler von Palma Vecchio, trat 1523 in die Malerzunft zu Verona und starb 1540. Der zweite, welcher im Jahr 1553 starb, dürfte der Bruder des ersteren gewesen sein; ein dritter aber, der bis 1579 malte, gehörte dann wohl einer jüngeren Generation an. Es wird auf dem jetzigen Stande der Forschung kaum möglich sein, die Arbeiten dieser verschiedenen Künstler zu sondern, zumal sie alle durch eine feste Schultradition zusammengehalten werden und ohne tiefere Eigenthümlichkeit sich dem Stil Tizian's, dem Gepräge seiner Gestalten, der Anordnung seiner Compositionen, vor allem seinem Kolorit so sehr anschliessen, dass man auf den ersten Blick nicht selten Tizian selbst vor sich zu haben glaubt. Dies gilt z. B. von der Madonna in der Akademie zu Venedig Nr. 326, einem jener Breitbilder mit landschaftlichem Grunde, wie sie Palma Vecchio aufgebracht hatte. Dieselbe Sammlung besitzt eine grosse Anzahl von trefflichen Bildern dieses Namens; vor allem das Urtheil Salomon's Nr. 55, ein herrliches Werk voll dramatischen Lebens, mit trefflichen volksthümlichen Gestalten in einer reich entwickelten Gebirgslandschaft. Auch

das noch grössere Bild der Anbetung der Könige Nr. 57 ist wieder von leuchtender Kraft tizianischer Farbengebung und von grosser Gediegenheit bei aller Breite und Freiheit der Behandlung. Die Art der Erzählung und die schöne Landschaft erinnern an die Idyllen Palma's. An diesen und so vielen andern grossen Bildern erkennt man deutlich, welche Kraft durch die Fülle der Aufträge und die allgemeine Freude an malerischer Decoration selbst den unbedeutenderen Künstlern jener Zeit zuwuchs, und wie in der Schule Tizian's der gediegene Naturalismus in seiner künstlerischen Verklärung die Malerei lange noch auf

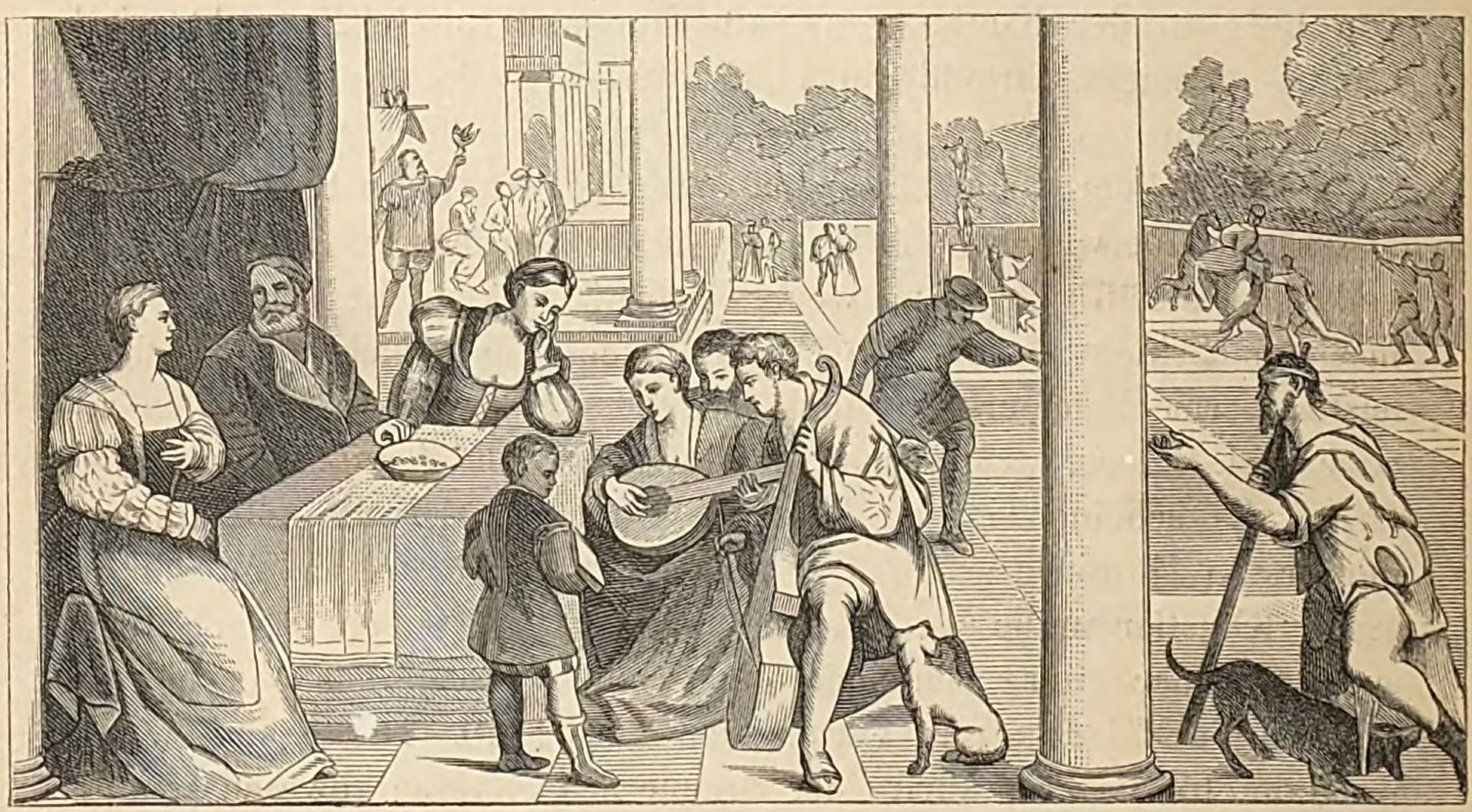


Fig. 129. Der reiche Prasser und der arme Lazarus, von Bonifazio. Venedig.

bedeutender Höhe erhielt, während in den andern Schulen längst der unerfreulichste Manierismus zur Herrschaft gelangt war.

In derselben Sammlung sieht man eine grosse Anzahl von Heiligengestalten, meist zu zweien verbunden, unter welchen Vieles durch Kraft und Gluth des Kolorits an Tizian erinnert. Ganz in's Genrehafte dagegen geht Bonifazio in der bei den Venezianern beliebten Darstellung der Ehebrecherin vor Christo Nr. 50, wo die Erzählung indess wenigstens von erfreuender Lebendigkeit ist. Das anziehendste Sittenbild (Fig. 129) aber giebt er in derselben Sammlung in der köstlichen Schilderung des reichen Prassers und des armen Lazarus Nr. 500. Hier schildert er in heiter novellistischer Scene das Wohlleben eines begüterten Mannes und den behaglichen Lebensgenuss bei

Musik und Tafelfreuden, ohne allen tendenziösen Aufputz, denn auch in der ausdrucksvollen Gestalt des armen Lazarus hat der Künstler sich vor dem Abschreckenden wohl gehütet, ausserdem aber durch den klaren saftigen Goldton und die duftig breite Farbenbehandlung eine herrliche Wirkung erreicht. Von unbefangenster Lebendigkeit ist die Schilderung wie der vornehme Mann mit seiner Dame in gemächlicher Unterhaltung unter einer prächtigen Säulenhalle bei Tische sitzt, während eine andre Schöne sich vornüber neigt und, mit den Ellenbogen aufgestützt, ganz hingegeben den Klängen der Instrumente lauscht; wie die Musiker, darunter ein junges Weib mit der Laute, eifrig auf die Noten blicken, welche ein Page vor ihnen ausgebreitet hält; wie dagegen der auf seiner Krücke sich heranschleppende Lazarus mit flehentlichem Blick ein Almosen heischt, während einer der Hunde ihm die Geschwüre leckt. Im Hintergrunde sieht man die Säulenfront der prächtigen Villa, die von schattigem Gebüsch umgeben ist, und auf den Marmorfliesen des Vorplatzes tummeln sich verschiedene Gruppen in mannichfachem Zeitvertreib. Zu den gediegensten Arbeiten gehört sodann Nr. 505 derselben Sammlung, der thronende Erlöser, umgeben von David und den Heil. Marcus, Ludwig, Dominicus und Anna, an der Thronstufe ein herzig naiver Engel, der die Laute stimmt. Es ist ohne Frage eines seiner schönsten Bilder, Gestalten von fast tizianischem Adel in leuchtend herrlichem Kolorit. Das fast 14 Fuss breite und fast 6 Fuss hohe Bild, welches wieder das bei den Venezianern beliebte Breitformat zeigt, hat der Künstler durch die Anordnung einer Arkadenstellung glücklich zu gliedern gewusst. Es trägt die Jahreszahl 1530. Auch die ebendort unter Nr. 516 vorhandene Darstellung des Christus unter den Aposteln steht an Kraft und Schönheit der Färbung, wenn auch nicht an vornehmer Würde der Charaktere dem Tizian nahe, während Nr. 520, die Geburt der Maria, ein geringeres Werk ohne Leuchtkraft, aber genrehaft lebendig in der Weise Paolo Veronese's ist. Dagegen zeigt das grosse Bild der Anbetung der Könige Nr. 572 wieder die volle Herrlichkeit tizianischer Farben, und auch das kleinere Bild des Kindermords Nr. 524 bietet zwar ein wirres Durcheinander der Composition, aber noch immer ein prächtiges Feuer des Kolorits. Ein herrlich gemaltes Abendmahl in S. Maria Mater Domini ist nur in den Köpfen etwas leer, weit besser belebt ist ein anderes in St. Angelo.

Die Brera besitzt ein köstliches grosses Bild der Anbetung der Könige von tizianischer Farbenpracht, eine weit geringere Darstellung

der Ehebrecherin vor Christus, ein grosses Gastmahl zu Emmaus von einfachem Adel der Auffassung und herrlicher Färbung; die volksthümliche Figur des Wirths ist ein ächt venezianischer Zusatz, den der Künstler sogar auf einem seiner schönsten Bilder, der Findung Moses in derselben Galerie, wiederholt hat. Es ist abermals eine prächtige Zusammenstellung lebensvoller Gestalten von freiem Adel in köstlicher Landschaft. Alle diese grossen Werke bezeugen die hohe Lebensfülle der venezianischen Kunst. Ein treffliches Bild ist auch eine kleinere Anbetung der Könige in der Galerie zu Modena, die nur stark gelitten hat, im Katalog unter dem Namen Bembo verzeichnet. Im Palast Borghese zu Rom sieht man ausser einer minder bedeutenden Ehebrecherin vor Christo eine vortreffliche Heimkehr des verlorenen Sohnes und die Söhne Zebedäi mit ihrer Mutter vor Christus, beides vortreffliche frühe Bilder mit einer strengen schönen Landschaft. In der Galerie Pitti findet sich unter dem Namen Paris Bordone eine treffliche Ruhe auf der Flucht nach Egypten und die Sibylle beim Kaiser Augustus.

Ein bedeutendes, wirksam componirtes Bild in klarem goldigem Kolorit ist die Auferweckung des Lazarus im Louvre, während ebendort eine h. Familie mit Magdalena, Franciscus und Antonius in schöner Landschaft eine der trefflichsten Idyllen im Charakter Palma Vecchio's ist, nur viel glühender im Kolorit. Eine andere ebendort als Bonifazio bezeichnete h. Familie ist zu kühl und rosig im Ton für ihn. In der Galerie zu Berlin sieht man eine etwas oberflächliche Darstellung der Ehebrecherin vor Christus mit der Jahreszahl 1552, gleich verschiedenen Werken dieser Art also dem zweiten Bonifazio zuzuschreiben; das Belvedere zu Wien besitzt drei schöne Tafeln mit je zwei Heiligen, breit und glühend gemalt, ausserdem eine Verkündigung in zwei grossen Bildern, die Ermitage zu Petersburg eine anziehende Geburt Christi.

Unter der jüngeren Generation tritt vor Allen *Paris Bordone* als ein überaus gewandter Künstler hervor. Zu Treviso im Jahr 1500 geboren, kam er wahrscheinlich früh nach Venedig in die Schule Tizian's, fühlte sich aber durch innere Verwandtschaft besonders zu Palma Vecchio hingezogen, dem er namentlich in der reizvollen Auffassung und schmelzend weichen Darstellung der Frauenwelt nahe kommt. Seine Gestalten sind von einem ähnlichen aristokratischen Duft umflossen, voll feiner Anmuth, zarter in den Formen als die üppigeren Gebilde Palma's und die grossartigeren Tizian's, im Kolorit

besonders an dem rosigen Schimmer und der Vorliebe für pfirsichblühende Gewänder leicht erkennbar. Im Ganzen ist er weniger zu Hause im Andachtsbild; doch besitzt der Dom zu Treviso eine grosse Anbetung der Hirten von edelstem Gehalt, und die Sakristei ein noch alterthümlich angeordnetes Bild, wo die Verkündigung, Geburt, Grablegung und Auferstehung Christi, sowie die Himmelfahrt der Madonna in kleinen Figuren auf reichem landschaftlichem Grunde dargestellt sind. In der Akademie zu Venedig ist weniger die sehr oberflächliche Darstellung des Paradieses, Nr. 526, dessen lockere stillose Composition sehr bezeichnend für die Gränzen des Meisters ist, als vielmehr das grosse mit dem Namen des Künstlers versehene Prunkbild aus der Scuola di S. Marco erwähnenswerth. Man sieht in einer prachtvollen Architektur, von einer glänzenden Rathsversammlung umgeben, den Dogen thronen, welchem ein Fischer ehrfurchtsvoll den Ring überreicht, den er vom h. Marcus erhalten hat. Hier ist in dem lichtstrahlenden Goldton der Architektur, in der glühenden Pracht der Gestalten das Höchste erreicht, was die historische Ceremonienmalerei bei den Venezianern geschaffen hat, die Vollendung dessen, was Carpaccio und Gentile Bellini angestrebt hatten, die festliche Verherrlichung des höchsten Glanzes der Lagunenstadt. Die Malerei zeigt köstlichen Schmelz und duftig weiche, doch dabei kraftvolle Behandlung. Weit weniger ist der Künstler in Darstellungen zu Hause wie dem Abendmahl in S. Giovanni in Bragora. Auch die Tafel der Brera, welche die in Erwartung des heiligen Geistes um die Madonna versammelten Apostel schildert, verräth durch die kleinlichen Motive den Mangel an Grösse des Stils. Ebenso ist in derselben Sammlung der von Engelschaaren umgebene auf Wolken schwebende Erlöser, welchem die Madonna den h. Dominicus empfiehlt, unruhig und schwach in der Composition und nur durch eine köstliche Landschaft anziehend. Auch die Taufe Christi ebendort hat eine jener schönen Landschaften, in denen sich der Vorgang Palma's zu erkennen giebt. Im Pal. Brignole zu Genua sieht man eine treffliche h. Familie, ein Bild, das jedoch gelitten hat, im Pal. Colonna zu Rom zwei vorzügliche h. Familien in der idyllischen Art Palma's.

Am höchsten steht der Meister in der Einzelfigur und dem Bildniss, wo seine ganze Feinheit zur Geltung kommt. So im Pal. Doria zu Rom ein Halbfigurenbild des Mars mit Venus und Amor, in der Nationalgalerie zu London eine etwas lüsterne Darstellung von Daphnis und Chloë, ausserdem aber eines seiner köstlichsten Frauenbildnisse,

wundervoll frisch in rosigem Duft; im Louvre ein gutes feines Bild von Vertumnus und Pomona, sowie ein treffliches Mannesporträt, bezeichnet mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1540. Ein weibliches Bildniss, sowie ein Doppelporträt von zwei Männern beim Schachspiel, dieses mit dem Namen des Meisters bezeichnet, sieht man im Museum zu Berlin; ebendort eine ruhende Venus in anmuthiger Landschaft.

Reich an Werken des Künstlers ist das Belvedere zu Wien; ausser einer Darstellung von Venus und Adonis und zwei allegorischen Bildern sind zwei blühend gemalte weibliche Porträts zu nennen. Die Galerie zu Dresden besitzt einen Apollo zwischen Marsyas und Midas und eine Diana auf der Jagd, die Pinakothek zu München eines seiner köstlichsten rosigen Frauenbildnisse, die Galerie Pitti die robuste „Amme des Hauses Medici". Endlich nennen wir ein treffliches Männerporträt in den Uffizien, sowie ein meisterliches männliches und ein Frauenbildniss im Pal. Brignole zu Genua.

Bordone wurde 1538 von Franz I. nach Paris gerufen und hat dort für den Hof nicht bloss Porträts, sondern auch Altartafeln und mythologische Bilder gemalt. Von dort ging er nach Augsburg, wohin die Fugger ihn einluden, um für ihren Palast zu malen. Vorübergehend war er auch in Mailand thätig und kehrte dann nach Venedig zurück, wo er im Anfang des Jahres 1571 starb.

Dreizehntes Kapitel.

Die Maler des venezianischen Festlandes.

Hatte in der früheren Epoche die strenge paduanische Kunst das Gesammtgebiet Oberitaliens beherrscht, so war es bei der glänzenden Entfaltung der Malerei Venedigs naturgemäss, dass mit dem 16. Jahrhundert ein Umschwung eintrat und dass die Principien und die Vorbilder Giorgione's, Palma's und Tizian's alsbald alle benachbarten Städte unaufhaltsam zur Nachfolge hinrissen. Wir beginnen die Uebersicht mit den Künstlern von Verona*), die freilich mehr durch politischen als durch stilistischen Zusammenhang hieher gehören. Es ist in der That eine kulturgeschichtlich merkwürdige Erscheinung, dass Verona, obwohl schon seit 1405 den Venezianern unterworfen, in der Entwicklung seiner Kunst sich dem Einfluss Venedig's lange hartnäckig entzieht, während viel ferner gelegene Städte wie Bergamo und Brescia sich völlig an die venezianische Malerei anlehnten. Hatte schon im Ausgang des 15. Jahrhunderts die Malerei zu Verona sich der mächtigen Einwirkung Mantegna's unterworfen, wozu für das Kolorit noch das Beispiel Montagna's hinzukam, so blieb bis in's 16. Jahrhundert hinein diese Stilentwicklung hier die herrschende. Erst im weiteren Verlauf macht sich die veronesische Kunst von jener strengeren Formgebung frei und gewinnt, nicht ohne Einwirkung des Rafaelischen Stiles, eine höhere Vollendung, freieren Schwung der Gewänder, Adel und Anmuth der Köpfe, Geschmeidigkeit der Farbenbehandlung. Erst mit Torbido dringt die entschiedene venezianische Richtung ein und erreicht dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Paolo Veronese die Höhe freier Selbstherrlichkeit.

Unter den Künstlern, die aus der ältern Richtung hervorwachsen, ist der berühmte Baumeister *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) in erster Linie zu nennen. Er war einer der begeistertsten Verehrer des

*) Studj sopra la stor. della pitt. Ital. e della Scuola pittorica Veronese del Dott. *Cesare Bernasconi*. Verona 1864. 8. — *Crowe* und *Cavalcaselle*, North Italy T. I, in *Jordan's* Uebertragung Bd. V, Kap. 19. 20.

classischen Alterthums, und Vasari erzählt, er habe sich zwölf Jahre hindurch in Rom mit leidenschaftlicher Hingabe dem Studium der antiken Denkmale gewidmet; um aber dafür die Mittel zu erschwingen, habe er sich einige Tage der Woche zu einem Maler verdungen, um dann die übrigen Tage seinen Studien sich hingeben zu können. So habe er in und bei Rom, sowie im Gebiet von Spoleto und Neapel so gründliche Kenntnisse der antiken Architektur gewonnen, dass er später in seiner Heimath befähigt gewesen sei, als selbständiger Architekt aufzutreten. Was er als solcher vermochte, zeigen seine Werke in Padua, namentlich der edle Palazzo Giustiniani. Indess durch die Verhältnisse gehindert, seiner architektonischen Phantasie in Bauten zu genügen, gab er sich, wie Vasari berichtet, hauptsächlich der Malerei hin. Wenn anderweit erzählt wird, er habe diese Kunst bei Melozzo da Forli erlernt, so ist diess wohl möglich, doch erscheint in seinen Arbeiten der Einfluss Mantegna's entscheidender. In den Figuren erinnert er zugleich an Liberale und Pisanello.

Am wenigsten sind Tafelbilder seine Sache, wie man an dem wunderlichen Bilde des Museums zu Verona sieht, welches den Kaiser Augustus und die Sibylle darstellt. Mit grossem Fleiss, aber in scharfer harter Behandlung durchgeführt, verräth es nur eine mässige Kenntniss der Gestalt und macht namentlich durch den reichen plastischen Goldschmuck einen alterthümlichen Eindruck. Weit glücklicher ist der Künstler in seinen Fresken, wie man zunächst an der Kuppel der Kapelle S. Biagio in S. Nazaro e Celso sieht, deren Wände von Montagna mit Fresken geschmückt wurden. (I, 477.) Falconetto malte hier 1493 unter dem Einfluss der Eremitani-Kapelle eine Decke von höchster ornamentaler Pracht: graue Ornamente von herrlicher Erfindung, dabei die Gewölbrippen als üppige Fruchtschnüre behandelt, eins der reichsten Dekorationswerke dieser Zeit.

Noch glänzender bethätigte sich die dekorative Kunst des Meisters an den seit Kurzem aufgedeckten Wandgemälden im rechten Seitenschiff des Domes, wo man über dem zweiten Altare rechts den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1503 liest. Sie stehen im Zusammenhang mit einer ausgedehnten Dekoration, welche die Wände der beiden Seitenschiffe völlig bedeckt, indem sie die drei jederseits befindlichen Altäre mit einer grossartigen, auf's reichste figürlich geschmückten Scheinarchitektur belebt. Ohne Frage wirkten dabei die noch vorhandenen römischen Triumphpforten in Verona auf die Phantasie des Künstlers, und er schuf hier im Wetteifer mit Francesco Bonsignori

und Andern eine Prachtdekoration, in welcher sich die Begeisterung für die klassische Architektur mit verschwenderischer Ueppigkeit geltend macht. Es ist ein Gesammtdenkmal dieser Richtung, wie selbst Italien kein zweites bietet. Das früheste scheint an der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffs, denn hier ist die Composition noch mässig und schüchtern, und die Motive der Porta Borsari, namentlich die gewundenen Säulen sind unverkennbar. Die Figuren, welche den Bau beleben, verrathen noch eine gewisse Aengstlichkeit und Unfreiheit bei kurzen Verhältnissen. Das Ganze ist übrigens in Verbindung gesetzt mit bemalten plastischen Figuren und mit dem Aufbau der in tiefen Nischen angebrachten Altäre. Die zweite Abtheilung ist durch jene Inschrift als Werk Falconetto's bezeichnet, und bildet eine der prachtvollsten und reichsten Compositionen nach Art eines römischen Triumphbogens. Der das Ganze abschliessende Bogengiebel enthält eine Pietà und Engel mit den Leidenswerkzeugen; dann folgen in offenen, geschickt perspektivisch gemalten Nischen St. Michael als Seelenwäger und St. Georg als Drachentödter, daneben und darüber in drei Abtheilungen einzelne Heilige in bemalten Flachnischen. So meisterlich Architektur und Perspektive gehandhabt sind, so wenig genügen die schwerfälligen und untersetzten Figuren. Nicht minder reich ist das dritte Feld derselben Seite, das wieder eine andere Composition des Triumphbogens mit vorspringenden Flügeln aufweist. Das Ganze wird durch einen breiten Giebel geschlossen, in welchem Engel ein Medaillonbild Christi halten. Hier ist auch die Architektur bunt gemalt und völlig mit klassischen Fabelwesen aller Art, mit Tritonen, Nereiden, Seepferden u. dergl. geschmückt. Aber auch hier sind die Figuren von derselben Schwerfälligkeit.

Auf der linken Seite beginnt die Reihenfolge mit einer ähnlichen triumphbogenartigen Composition, die in offenen Bogenstellungen zu beiden Seiten übereinander zwei Heilige enthält, von denen der untere links durch ein späteres Grabmal verdeckt ist. Auf dem untern Gebälk sind musizirende Engel, auf dem oberen andere mit Marterinstrumenten farbig dargestellt. Die Formen sind scharf und bestimmt im Stil Mantegna's, die sehr tüchtigen Gestalten überaus lebendig. In der zweiten Abtheilung hat die architektonische Composition durch zu eng gestellte Glieder einen minder freien, vielmehr etwas monotonen Charakter. Das Gesims der grau in grau gemalten Architektur ist von steinfarbenen Statuen bekrönt, in den Nischen dagegen sieht man wieder farbig gemalte Heilige, dabei spielende Kinder, ähnlich anziehend

und tüchtig in mantegnesken Formen. Die dritte Abtheilung dürfte wieder Falconetto angehören, denn hier erhebt sich ein mit vorspringenden Flügeln frei und grossartig componirter Triumphbogen, der mit dem ganzen dekorativen Apparat der klassischen Architektur geschmückt ist und in den Nischen reich mit Statuen, auf den Postamenten dazwischen mit paarweis gemalten Kinderfiguren bedeckt ist; auch hier ist die Perspektive meisterlich gehandhabt. Falconetto hat offenbar, was ihm an architektonischen Phantasieen in Wirklichkeit auszuführen versagt war, über die geduldigen Wände mit rührendem Eifer ausgegossen.

Neben ihm ist in der älteren Generation *Niccolò Giolfino* zu nennen, den wir bis 1518 verfolgen können. In den früheren Arbeiten erinnert er theils an Liberale und daneben an die Sienesen, in den späteren verräth sich der rafaelische Einfluss. Mehrere Tafelbilder besitzt das Museum zu Verona, so zwei Madonnen unter Nr. 79 und 82, von denen die letztere durch das tiefe fast ferraresische Kolorit auffällt. Aus dem Jahr 1486 sieht man in S. Maria della Scala eine Ausgiessung des h. Geistes, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Einen überaus freien und breiten Stil zeigen die Fresken in S. Bernardino, anziehend und schlicht, dabei lebendig erzählt, mit tüchtigen Charakterköpfen und heiteren landschaftlichen Hintergründen, die Farbe etwas kühl, wohl stark verblichen. Anderes in S. Maria in Organo, Fresken der h. Kreuzkapelle, die ein rafaelisches Gepräge tragen. Eine Tafel des Künstlers im Museum zu Berlin Nr. 1176 mit der Madonna und den Gestalten der drei göttlichen Tugenden erinnert durch den kräftigen Ton der Farbe, namentlich das saftige Grün wieder an die Ferraresen.

Eine bedeutendere Stellung nimmt der 1470 geborene *Giovanni Francesco Caroto* ein, der seine erste Ausbildung bei Liberale empfing, sich dann zu strenger Abhängigkeit von Mantegna bekannte, später aber, etwa seit 1508 nach Verona zurückgekehrt, zu einer freieren Kunstweise im Sinn der neueren Zeit sich aufschwang. Er wurde dann nach Mailand berufen, wo er für die Visconti, sodann nach Scala, wo er für die Grafen Montferrant Arbeiten ausführte. Um diese Zeit nahm auch ihn der Einfluss Rafael's gefangen, der zuletzt bei dem bis 1546 lebenden Künstler sich stark in Manier verflachte.

Eins seiner frühesten Bilder, mit dem Namen des Meisters bezeichnet, ist eine leider stark übermalte Madonna in der Galerie von Modena, einzig in ihrer Art durch die gemüthlich spiessbürgerliche Auffassung, nach welcher die Madonna mit Nadel und Fingerhut bei

häuslicher Arbeit dargestellt ist, übrigens von einer an Mantegna erinnernden Hässlichkeit und Schärfe der Zeichnung. Zwei andere Madonnenbilder, im Städel'schen Museum zu Frankfurt und in der Galerie zu Berlin, sind von mehr zartem, liebenswürdigem Charakter, namentlich das Berliner Bild, welches durch feinen goldigen Ton und herzliche Empfindung fesselt. Hier ist schon ein Uebergang zu seinen späteren Arbeiten zu bemerken, die zunehmend freier und breiter in den Formen, dabei kräftiger im Farbenaccord werden. Mehreres in der Galerie zu Verona, namentlich eine das Kind anbetende Madonna, eine Tafel mit dem h. Franziskus, eine andere Madonna mit dem Kinde u. s. w. Zu seinen besten Arbeiten gehören aber seine Fresken in S. Eufemia, welche die Geschichte des Tobias in freier Lebendigkeit und duftiger an Francia erinnernder Färbung schildern. Von ähnlicher Auffassung ist das Altarbild in S. Stefano, welches die auf Wolken schwebende Madonna mit zwei Heiligen darstellt, edel empfunden mit milden Charakteren und tiefer Färbung in poetischer Landschaft. Ein herrliches Altarbild seiner mittleren Zeit in S. Fermo, bezeichnet mit der Jahrzahl 1528 und dem Namen F. KROTO, stellt die Madonna mit dem Christkind und der h. Anna auf Wolken thronend und von Engeln umschwebt dar, von vier prachtvollen Heiligen verehrt, unter welchen Franziskus mit einem an Correggio erinnernden Ausdruck nach der Erscheinung hinaufweist, und auch Sebastian sich durch lebhafte und ausdrucksvolle Bewegung auszeichnet. Auch in der süssen Lieblichkeit der Madonna und der Anmuth des Kindes klingt ein Ton von Correggio's Kunst an; im Uebrigen zeugt die Composition von wahrhaft rafaelischer Schönheit und auch die freie schwungvolle Malerei stempelt dies Werk zu einer der vollkommenen Schöpfungen der neuen Zeit. An Francia erinnert dann wieder die wohl etwas frühere Altartafel mit Sebastian und Rochus in S. Giorgio in Braida, ein Bild von weichem mildem Ausdruck; dagegen verräth ebendort die h. Ursula vom Jahr 1545, mit dem Namen des Künstlers „Fr. Carotus" bezeichnet, durch die conventionelle Leere der Köpfe, die manierirten Gewänder, die flaue Färbung die völlige Altersschwäche des Künstlers.

Von dem Einfluss Mantegna's ist auch *Domenico Morone* beherrscht, der 1442 geboren, bis 1508 sich verfolgen lässt, uns hauptsächlich durch die malerische Ausschmückung des Refektoriums im Kloster S. Bernardino bekannt. Es ist ein ausgedehntes Werk; an der oberen Schmalwand sieht man die thronende Madonna, von einer Anzahl pausbäckiger Engel umgeben und von zwei tüchtig gemalten

knieenden Stiftern verehrt, daneben Katharina und Franziskus stehend. Dann folgen, durch gemalte korinthische Säulen getrennt, je fünf Mönche des Ordens, darunter zwei Bischöfe, die mit innigem Ausdruck der Verehrung nahen. An den Seitenwänden sieht man in ähnlicher Vertheilung je sechs paarweis angeordnete, an der Eingangswand je zwei Gruppen von Ordensgeistlichen, auf gemalten Consolen in Flachnischen auf blauem Grund, während hinter der Hauptnische eine schöne Alpenlandschaft sich ausbreitet. Ueber dem Ganzen zieht sich auf goldgelbem Grund ein weisser Akanthusfries hin, trefflich gemalt mit vielen die Ranken reizvoll belebenden Vögeln, über jeder Gruppe durchbrochen durch ein Medaillon mit dem Bildniss eines Klosterbruders. Dies Alles ist etwas hart gezeichnet und herb gemalt, aber mit grosser Wahrheit und Innigkeit dargestellt. Ueber der Eingangsthür sind die Brustbilder von drei Päpsten, Alexander V., Nikolaus IV. und Sixtus IV. angebracht. Das Ganze ist ein dekoratives Werk von höchst eigenthümlicher Art.

Die Fresken in der Antoniuskapelle von S. Bernardino, welche Scenen aus der Legende des h. Antonius von Padua, am Gewölbe die vier Evangelisten, an den Pfeilern einzelne Heilige enthalten, sind stark beschädigt, verrathen aber die scharfen Faltenbrüche und den plastischen Stil der Paduaner, bei anziehender Lebendigkeit der Erzählung. Besonders naiv ist die Darstellung, wie der fromme Maulesel vor dem Gottesmann verehrungsvoll niederkniet.

Eine weitere Entwickelung vertritt der Sohn des Vorigen, *Francesco Morone,* der 1473 geboren wurde und bis 1529 vorkommt. Wie sein Vater ging er von den Einflüssen Mantegna's aus, und wir dürfen annehmen, dass er in der väterlichen Werkstatt sich rasch zu einem tüchtigen Gehülfen ausbildete. Das früheste Werk, auf welchem er selbständig erscheint, ist das mit seinem Namen und der Jahrzahl 1498 bezeichnete Altarbild des Gekreuzigten in S. Bernardino. Trotz späterer Uebermalung ist es eine Arbeit, die zu den edelsten Darstellungen dieser Art gehört, von tiefleuchtender Farbenpracht, Christus voll Adel, die zu den Füssen des Kreuzes stehende Madonna und Johannes, poetische Gestalten von ergreifendem Ausdruck des Schmerzes, der edel gezeichnete Körper Christi aus den kraftvollen Tönen der blauen und rothen Gewänder der unten stehenden Figuren wirksam hervorleuchtend. Die Flügel mit den Gestalten des Franziskus und Bartholomäus sieht man in der Galerie unter Nr. 87 und 89. Ist hier in Ausdruck und Farbe der Einfluss Francia's zu erkennen, so zeigen

die Orgelflügel in derselben Kirche in der strengen Auffassung und der scharfen plastischen Bestimmtheit eine frühere noch durch Mantegna ausschliesslich bedingte Stilrichtung.

Eine weitere Entwickelungsstufe vertritt das Altarbild der thronenden Madonna mit den Heiligen Zeno und Nikolaus in der Brera, mit dem Namen des Künstlers und, wie es scheint, mit der Jahrzahl 1504 bezeichnet. Hier erinnert die schlichte Tüchtigkeit und der einfach grossartige Zug trotz der stark nachgedunkelten Farben an Bellini. Ein ähnliches Bild der thronenden Madonna mit zwei Heiligen vom Jahr 1503, ebenfalls mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, sieht man in der dritten Kapelle links in S. Maria in Organo zu Verona. Es ist eins seiner köstlichsten Werke, durch die edle, weiche Anmuth der Madonna, durch zwei holdselige musizirende Engel und durch die beiden mächtigen Bischofsgestalten ausgezeichnet. Noch vorzüglicher sind die Fresken, mit welchen er die durch ihre herrlichen geschnitzten Täfelwerke berühmte Sakristei derselben Kirche geschmückt hat. Hier brachte er in den Lünetten je zwei Gestalten von Ordensbrüdern, in dem rings umlaufenden Friese Gruppen von je drei ähnlichen Gestalten an. Es ist das Motiv des Saales von San Bernardino, aber auf einer ungleich höheren Stufe, in feinerer Ausbildung. Die Decke hat scheinbar in der Mitte eine grosse runde Oeffnung mit Balustrade, den freien Ausblick in das Himmelsgewölbe gewährend, aus welchem der segnende Erlöser herabschwebt, während um die Balustrade liebliche Engelknaben mit den Leidenswerkzeugen vertheilt sind. Die Einwirkung der Camera de' sposi zu Mantua ist unverkennbar, die dekorative Gesammtwirkung gehört zum Schönsten dieser Art. Später (1515) malte Morone mit Girolamo dai Libri die Orgelthüren für dieselbe Kirche, welche sich jetzt in der Pfarrkirche zu Marcellise bei Verona befinden. Um dieselbe Zeit entstand das Fresko einer Madonna mit vier Heiligen an dem Hause Nr. 5522 bei Ponte delle Navi, wiederum ein Werk von köstlicher Anmuth und edler Freiheit des Stils; eine andere Madonna zwischen Jakobus und Elisabeth aus dem Jahr 1523, die er neben dem Seitenportal von San Fermo malte, ist nur noch in schwachen Resten zu erkennen; ähnlich mehrere andere Ueberreste von Fresken, so eine Dreieinigkeit in der Via S. Tommaso Nr. 1562 und in der Strada Porta Vescovo Nr. 320 eine Madonna.

Von Tafelbildern erwähnen wir noch eine frühe und strenge kleine Madonna im Museum zu Berlin, wieder mit dem Namen des Meisters, noch etwas alterthümlich befangen, aber von holdem Aus-

druck und mildem, klarem Kolorit; eine andere ähnliche in der Nationalgalerie zu London, dort dem Girolamo dai Libri beigelegt, mit etwas kleinlichen Zügen, aber herzig im Ausdruck und von frischer, warmer Färbung. Im Dom von Verona finden sich in der Cappella Emilii zwei treffliche Tafeln mit den Aposteln Jakobus und Johannes und einem knieenden Stifter aus seiner besten Zeit, in der Galerie eine h. Katharina mit einem knieenden Stifter, in der Galerie zu Bergamo eine Madonna mit vier Heiligen von 1520, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, ein etwas schwächeres Werk; eine kleine Madonna endlich in der Galerie zu Padua, wiederum recht anziehend.

Im Wetteifer mit diesem liebenswürdigen Künstler entwickelte sich *Girolamo dai Libri* (1474—1556), der die erste Anleitung zur Kunst durch seinen Vater, einen Miniaturmaler Namens Francesco erhielt, von welchem denn auch Girolamo seinen Beinamen empfing. Ein frühes Bild in der Kirche zu Malsesine am Gardasee, die Kreuzabnahme in figurenreicher Composition darstellend, ist bei tüchtigen Eigenschaften nicht frei von alterthümlichen Härten und Mängeln. Später entwickelte sich der begabte Künstler im Anschluss an Caroto zu freierer Auffassung und zu einem Stil von grösserer Weichheit und Fülle. So findet man ihn auf einer Altartafel im rechten Querarm von St. Anastasia, welche die thronende Madonna mit zwei Heiligen und zwei knieenden Stiftern darstellt. Es ist ein energisches Werk von einem Gepräge stiller Andacht, in der entschiedenen Formbezeichnung und der tiefen Färbung zwischen Mantegna und Bellini stehend. Die köstlichen, über den Thron herabhängenden Fruchtschnüre erinnern an die Sitte der Paduaner. Auf ähnlicher Stufe befindet sich ein Bild in der Galerie, welches von den beiden Kaninchen im Vordergrunde die Bezeichnung des Kaninchenbildes erhalten hat. Es stellt die Verehrung des Christkindes im Beisein Johannes des Täufers und des h. Hieronymus dar und zeichnet sich durch lebendigen Ausdruck, tüchtige Modellirung und einen sorgfältig ausgeführten landschaftlichen Grund aus. Eine Madonna von ähnlicher Behandlung, ehemals in S. Leonardo, befindet sich jetzt in Hamilton Castle bei Glasgow. Eine andere Madonna mit den Heil. Zeno und Bartholomäus, ehemals in S. Maria in Organo, jetzt in der Galerie zu Berlin, ist ein Werk von grossartigem Ernst der Auffassung bei tiefer Kraft des Kolorits, das namentlich in der Landschaft fast zu dunkel wirkt. Auf den Werken dieser mittleren Zeit sieht man den beweglichen Künstler unter dem Einfluss Morone's, mit dem er auch zusammengearbeitet hat.

Die Höhe seiner Entwickelung erreicht er auf der köstlichen Altartafel vom Jahr 1529 in S. Giorgio in Braida. Hier sieht man



Fig. 130. Thronende Madonna, von G. dai Libri. Verona.

die Madonna, eine huldvolle Frau von edlem Ausdruck, unter einem Orangenbaum sitzen, zu ihren Füssen drei musizirende Engel, neben dem Thron die grossartigen Gestalten zweier Bischöfe, im Hintergrund

eine heitere, blühend reiche Landschaft. Hier ist die volle Höhe der freigewordenen Kunst erreicht, der Typus der Köpfe erscheint edel und gross, Gestalten und Gewänder zeigen nichts mehr von Befangenheit, und das Ganze athmet bei harmonisch leuchtender Farbe eine süsse und doch keineswegs weichliche Schönheit. Diesem Werke verwandt ist das edle Altarbild einer heiligen Familie mit einem Stifterpaar in S. Paolo, eine andere heilige Familie in der Nationalgalerie zu London, namentlich aber die herrliche Madonna vom Jahr 1530 in der Galerie Nr. 94, ein Werk voll liebenswürdiger Empfindung, das dem Morone nahesteht. Noch ein zweites Madonnenbild daselbst, Nr. 92, ist ebenfalls ein tüchtiges Werk (Fig. 130), besonders durch edle Anmuth in der Madonnengruppe, freie Würde der beiden Heiligengestalten, des Petrus und Andreas, poetisch gestimmte Landschaft und kraftvoll harmonischen Farbenton ausgezeichnet. Ohne Frage gehört Girolamo mit diesen letzten Arbeiten in die Reihe jener Künstler, die auf der vollen Höhe der frei entwickelten Malerei Werke von unvergänglichem klassischem Werth geschaffen haben.

Zu nicht minder hoher Bedeutung schwingt sich *Paolo Morando*, genannt *Cavazzola*, auf, 1486 als der jüngste in dieser Reihenfolge geboren, durch seinen frühen Tod 1522 an der vollen Entfaltung seines Talentes gehindert. Nicht mit Unrecht hat man ihn den veronesischen Rafael genannt, da er in der That in seinen reifsten Werken einen freien Adel der Formen und lebendigen Ausdruck entfaltet. In seinen früheren Jahren schloss er sich dem Francesco Morone an und mag an den Fresken des Refectoriums bei S. Bernardino Theil genommen haben. Ein Fresko der Verkündigung von 1510 mit den H. Blasius und Benedict, in S. Nazaro e Celso, für welches er neun Dukaten erhielt, zeigt würdevollen Ausdruck und trefflichen Stil der Gewänder; ein anderes Fresko mit der Taufe Christi ebendort ist durch die schöne Landschaft anziehend. In der Galerie sieht man mehrere aus S. Bernardino stammende Altartafeln aus der Leidensgeschichte, die sich durch grosse Lebendigkeit der Composition, kraftvollen Ausdruck und energische, wenngleich nicht immer harmonische Färbung auszeichnen. Dabei gibt sich noch manches Alterthümliche, namentlich im scharfen Bruch der Gewänder zu erkennen und das frische, leuchtende Kolorit hat fast ferraresischen Charakter. Das bedeutendste unter diesen Bildern ist die mit 1517 und dem Namen des Künstlers bezeichnete Tafel der Kreuzabnahme, durch tiefen Ernst der Auffassung, Strenge der Durchführung, ausdrucksvolle Porträtköpfe und prachtvollem Ton

der Farbe ausgezeichnet. Schwächer ist die Fusswaschung, namentlich in den Köpfen etwas leer und gleichgültig, die Behandlung weniger sorgfältig. Zu demselben Cyclus gehört eine Reihe von sechs einzelnen Heiligen, die wieder überaus gediegen behandelt sind.

Aus dem Jahr 1519 besitzt die Nationalgalerie zu London ein treffliches Bild des h. Rochus, ausserdem eine schöne h. Familie, ein Werk, welches wie überhaupt die späteren Arbeiten des Künstlers, den Einfluss Rafaels in anziehender Weise verräth. Noch mehrere tüchtige Bilder sieht man in der Galerie zu Verona, namentlich sein grosses Hauptwerk der thronenden Madonna, welche von Engeln und den allegorischen Gestalten der sieben Tugenden, sowie acht Heiligen umgeben ist, und ausserdem die Halbfigur der Stifterin, einer Gräfin de Sacco, zeigt. Dies Bild vom Jahr 1522 bezeichnet in Grossartigkeit der Anordnung, lebensvoller Freiheit der Gestalten, gediegener Modellirung und kraftvoll leuchtendem Kolorit die Höhe dessen, was die veronesische Schule in dieser classischen Epoche erreicht hat.

In diese Reihe gehört auch der mehr durch seine Kupferstiche beachtenswerthe *Girolamo Mocetto*, der in seinen durchweg etwas alterthümlichen Bildern sich als Schüler der Bellini und Vivarini zu erkennen gibt. So in einer Madonna der Galerie zu Vicenza, welche seinen Namen trägt, während eine ebenfalls bezeichnete Madonna in S. Nazaro e Celso zu Verona ein etwas schwächliches Werk ist, dessen demonstrative Frömmigkeit eigenthümlich genug zwischen Perugino und Correggio schwankt. An die Vivarini erinnern die derben leuchtenden Heiligenfiguren auf den Glasfenstern in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, welche ebenfalls seinen Namen tragen. Ein männliches Bildniss endlich, ebenfalls bezeichnet, besitzt die Galerie zu Modena.

Mit *Francesco Torbido*, genannt *il Moro*, dringt sodann der ausschliessliche Einfluss der Venezianer in Verona ein, und zwar ist es Giorgione's Kunst, welche auf ihn entscheidend gewirkt hat. In S. Zeno sieht man eine thronende Madonna mit Heiligen, die weniger in der Färbung als vielmehr in der freien Lebendigkeit der Anordnung auf venezianische Kunst hinweist; im Chor des Domes malte er nach Entwürfen Giulio Romano's grosse Fresken aus der Geschichte der Madonna in kolossalem Maassstab, bezeichnet mit dem Namen und der Jahrzahl 1534.

Das Friaul*) gehört zu jenen Grenzgebieten, in welchen während des Mittelalters italienische und deutsche Kunsteinflüsse sich kreuzten. Letztere erkennt man namentlich an der Vorliebe für bemalte Holzschnitzaltäre, die sich nur hie und da in Oberitalien finden. Die Entwickelung der Malerei wurde in alter Zeit durch den allgemeinen Charakter der altchristlich byzantinischen Kunst bedingt, wie man namentlich in der merkwürdigen Kapelle bei S. Maria in Valle zu Cividale sieht, wo freilich Einzelnes bei grosser Schwerfälligkeit der Typen zu cretinhafter Hässlichkeit herabsinkt. Man hat darin wohl die kunstlose Rohheit der frühesten friaulischen Malerei zu erkennen. Erst seitdem 1420 die Venezianer das Land eroberten und durch ihre Statthalter in Udine verwalten liessen, vollzog sich allmählich ein Umschwung zu Gunsten der venezianischen Kunst. Wie der schöne Marktplatz von Udine mit seiner stattlichen Halle und der grossartigen gothischen Anlage des Palazzo Pubblico deutlich auf das Vorbild des Markusplatzes und des Dogenpalastes hinweist, so gerieth gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts endlich auch die Malerei, besonders durch das Vorbild von Meistern wie Cima und Vivarini, in die Abhängigkeit Venedigs. Wie sich dieser Einfluss zuerst äusserte, kann man an einem mehrtheiligen Altarwerk vom Jahr 1479 in der Sakristei des Doms von Udine erkennen, welches durch die Inschrift als Werk des *Domenico da Tolmezzo* bezeugt wird. Das Mittelbild enthält die Madonna, von einem knieenden Stifter verehrt, daneben in besonderen Abtheilungen je zwei Heilige, darüber die Verkündigung und in der Mitte der todte Christus von zwei Engeln gehalten. Es ist ein sehr zurückgebliebener Lokalkünstler, der in seinen blöden nüchternen Gestalten mit den mühsamen Bewegungen, der trockenen reizlosen Farbe die Epoche bezeichnet, wo in Venedig die paduanischen Einflüsse sich geltend machten. Dieselbe Richtung erkennt man in den spielenden Renaissanceformen der gemalten architektonischen Einfassung. Auch *Giovanni Martini*, der Neffe dieses Domenico, zeigt sich auf der für den Dom von Udine 1501 gemalten Altartafel mit dem thronenden h. Marcus zwischen mehreren Heiligen unter altvenezianischem Einfluss, doch mit auffallend kühler Farbenstimmung, allein sichtlich gefördert durch das Beispiel Cima's, wie namentlich die herbe energische Formbildung und die ungemein sorgfältige Durchführung verräth. In liebenswürdiger

*) Storia delle belle arti Friulane, scritta dal Conte *Fabio di Maniago*. Ed. II. Udine 1823. 8. — *Crowe & Cavalcaselle*, painting in North Italy, Vol. II, in *Jordan's* deutscher Ausgabe Bd. VI.

Bescheidenheit bekennt er auf der Tafel, dass er sie mit geringem Talent ausgeführt habe („Johanes Utinensis parvo ingenio fecit"). Auch die kleine Madonna vom Jahr 1498 im Museum Correr zu Venedig trägt bei kräftiger Farbe doch dasselbe ängstliche und mühsame Gepräge.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts erhebt sich im Friaul ein Künstler, der alle vorangegangenen an Talent und Ausbildung weit überragt und auch hier die Malerei zur freien Entfaltung bringt. Es ist *Martino da Udine,* bekannter unter dem Namen *Pellegrino da San Daniele.* Ueber sein Geburtsjahr wissen wir nichts, nur dass er in Udine als Sohn eines dort und im benachbarten San Daniele viel beschäftigten Malers Battista, der aus Slavonien stammte, aufwuchs. Die Anfänge in der Kunst verdankt er ohne Zweifel seinem Vater, doch wird er zeitig nach Venedig gewandert sein, wo Cima fast mehr noch als Bellini auf ihn einwirkte. Als fertiger Meister tritt er sodann 1491 bei einem Auftrage für Freskomalereien in der Kirche zu Villanuova auf, wobei er mit einem Goldschmied in San Daniele in Verbindung trat. Da diese Werke untergegangen sind, so dürfen wir eine Altartafel in der Kirche von Osopo vom Jahr 1494 als sein frühestes vorhandenes Werk betrachten. Es ist eine thronende Madonna mit acht Heiligen, und mit drei musizirenden Engeln an den Stufen des Thrones; in Anordnung und Auffassung getreu an Bellini sich anschliessend, in der Behandlung eine nicht geschickte Nachahmung des scharfen und harten Stils Cima verrathend. Auch in den folgenden Jahren wurde er mit zahlreichen Aufträgen bedacht, da er offenbar schon damals unter seinen Landsleuten als der tüchtigste Maler gelten durfte. Damals verheirathete er sich mit der Tochter des Thorhauptmanns zu Udine und erhielt die Anwartschaft auf diese Stelle, wogegen er sich verpflichtete, unentgeltlich die Fahnen und Wappenschilde der Stadt sowie die Markusbilder in und ausserhalb derselben zu malen. Dennoch finden wir ihn im Herbst 1497 im Begriff, die Heimath zu verlassen und nach Rom zu reisen, als ein grösserer Auftrag ihn zunächst von diesem Plane abwendete und zu bleiben veranlasste. Die Brüderschaft von S. Antonio in S. Daniele nämlich gab ihm den Auftrag, den umfangreichen Bilderschmuck ihrer Kirche zu erneuern. Die kleine Stadt liegt auf einem jener steil aufragenden Felsrücken, wie sie Tizian so oft in seinen Bildern darstellt, hoch über der Schlucht, durch welche der Tagliamento mit seinen reissenden Fluthen aus den Gebirgsengen der Alpen in die Ebene hervorbricht, überragt von den kühn geschwungenen

Kuppen der friaulischen Hochgebirge. Man geniesst hier ein herrliches Panorama der sich majestätisch aufthürmenden Alpenketten. Die Kirche des h. Antonius ist ein kleiner einschiffiger gothischer Bau mit offenem Dachstuhl und einem gewölbten aus dem Achteck geschlossenen Chor, der beträchtlich schmaler ist als das Schiff. Pellegrino begann hier mit Ausmalung der Gewölbkappen in der Apsis, wo er Christus und die Evangelisten darstellte. Es sind Arbeiten von fast grämlicher Herbigkeit des Stiles, namentlich in der Figur des Johannes, und nur bei Christus ist das Streben nach feierlicher Würde besser gelungen. Die tiefe Farbenkraft und die scharf gebrochenen Gewänder, die übrigens ziemlich monoton und leblos sind, erinnern am meisten an Cima. Auffallend misslungen und unentwickelt erscheinen die zahlreich angebrachten Engelfiguren. Weit günstiger stellen sich die offenbar späteren Halbfiguren weiblicher Heiligen dar, welche den die Nische schliessenden Gurtbogen schmücken. Anmuthig weich in goldig warmem Kolorit durchgeführt, erinnern sie an umbrische Milde. Dasselbe gilt von den kleinen Figuren in dem an der Südseite angebrachten Fenster, die übrigens sehr dekorativ behandelt sind. So viel Mängel hier sich noch zeigen, so ist doch die Dekoration von grossem Reiz. Die Gewölbrippen sind mit Bändern, die gezackte Rippen haben, vielfach gegürtet, die einzelnen Abtheilungen dazwischen abwechselnd mit verschlungenen Flechtwerken oder Laubgewinden geschmückt, die breitern einrahmenden Streifen mit schönen Pflanzenornamenten im Stil der Renaissance weiss auf blauem Grund gemalt.

Etwas später, aber doch noch mit starken alterthümlichen Anklängen, malte Pellegrino das grosse Fresko der Kreuzigung an der Schlusswand der Apsis. Die figurenreichen Episoden, die wie bei Luini und Gaudenzio die beliebten Gruppen der Kriegsknechte, Hauptleute und des zuschauenden Volkes im bunten Zeitkostüm schildern, die derbe Charakteristik der beiden Schächer, bei denen Engel und Teufel zur Aufnahme der Seele nicht fehlen, sind solche alterthümlich populäre Züge, wie sie der Kunst Oberitaliens überall anhaften. Einzelne anmuthige Gestalten wie der jugendliche Ritter, besonders aber die kühnen Verkürzungen der Schächer und die edel durchgebildete Gestalt Christi mit dem milden Ausdruck des Schmerzes in dem zwar nicht schönen, aber keineswegs bäuerischen, vielmehr durch Empfindung geadelten Kopf, sind Züge, aus welchen das unablässige Streben des Künstlers nach Vervollkommnung hervorleuchtet. Auffallend dagegen ist auch hier wieder die embryonisch wurmhafte Erscheinung der

schwebenden, das Blut des Heilands auffangenden Engel. Die schön empfundene Gruppe der Frauen ist grösstentheils zerstört.

Die Kriegsstürme der Zeit, vor Allem ein verheerender Einfall der Türken 1499 brachten eine Unterbrechung in diese Arbeiten und mögen auch Pellegrino zeitweilig vertrieben haben. Doch finden wir schon 1501 den Künstler beschäftigt, für den Dom zu Udine eine Altartafel zu Ehren des h. Joseph zu malen, im Wetteifer mit Giov. Martini, der den h. Markus zu verherrlichen hatte. Man sieht Pellegrino's Bild, das freilich gelitten hat, noch auf dem zweiten Altar des linken Seitenschiffs. Die Auffassung ist ungewöhnlich und bezeugt wieder, dass der Künstler noch mit ganzer Seele bei solchen kirchlichen Aufgaben verweilt. Der treue Nährvater hält aufrechtstehend das Christuskind herzlich auf den Armen, und dieses wendet sich segnend gegen Johannes den Täufer, der als schöner Jüngling im Hirtengewand empfindungsvoll zu ihm aufblickt. Den Hintergrund bildet eine Bogenarchitektur von tüchtiger Zeichnung und Perspektive. Auch hier ist der Stil Cima's noch unverkennbar, durch die volle, breite, etwas bauschige Form der Gewandung, die kraftvolle Schattengebung und das leuchtend warme Kolorit. In der Predella sieht man die stark übermalten Bilder der Anbetung der Hirten und der Könige, sowie die Flucht nach Aegypten mit hübschen landschaftlichen Gründen. Gleich darauf malte Pellegrino für S. Maria in Valle zu Cividale eine Altartafel mit Johannes dem Täufer, von welcher das Hauptbild noch daselbst vorhanden ist. Wieder finden wir hier denselben scharfen energischen Realismus, der gleichwohl von Empfindung durchhaucht ist. Zwei andere Tafeln mit Johannes dem Evangelisten und Benedikt ebendort weichen in der etwas schwächlichen Milde der Charakteristik und dem matten Kolorit, der unbestimmteren Zeichnung soweit von jenem Bilde ab, dass sie dem Pellegrino nicht zugetheilt werden können.

Ein äusserer Anlass vertrieb bald darauf Pellegrino aus seiner Heimath, denn als er 1506 sich um die erledigte ihm zugesagte Stelle eines Thorhauptmanns bewarb, verweigerte man ihm dieselbe, was ihn dermassen kränkte, dass er sich zuerst nach San Daniele, bald darauf aber völlig ausser Landes begab. Damals hat er jedenfalls Venedig wieder besucht, wo er zu einer Zeit eintraf, als durch die kühnen Neuerungen Giorgione's und den Wetteifer Tizian's die Malerei zu ihrer höchsten Vollendung aufstieg. Pellegrino war keine von den grossen bahnbrechenden, eminent schöpferischen Naturen, vielmehr gehört er zu jenen Geistern zweiten Ranges, die sich mehr empfangend

verhalten, aber gerade in Epochen des lebendigsten Aufschwungs durch redliches Streben sich die allgemeinen Errungenschaften anzueignen und sich zu achtbarer Höhe aufzuschwingen wissen. So eignete er sich in tüchtiger Arbeit die Resultate der neueren Kunstentwicklung an, und als er um 1512 in die Heimath zurückkehrte, bewies er durch den freieren Stil seiner Gestalten, durch schwungvollere Bewegungen, edlen Gewandwurf und flüssige, dabei kräftig harmonische und leuchtende Färbung, welche Fortschritte er draussen gemacht hatte. Als er 1512 in Udine wieder erschien, wurde ihm sofort der Auftrag, in der Halle des Stadthauses das Denkmal des Statthalters Andrea Trevisan mit den grau in grau gemalten Figuren der Religion, der Gerechtigkeit und des Ruhmes zu schmücken, Arbeiten, die freilich fast bis auf die letzte Spur ausgelöscht sind.

Im folgenden Jahre nahm er dann die Ausmalung der Kirche S. Antonio in San Daniele wieder auf. In diese Zeit fallen wahrscheinlich die Fresken am vorderen Kreuzgewölbe des Chores. Er malte hier die vier Kirchenväter, wobei die beiden schmaleren Felder nur Medaillons mit Brustbildern, die beiden seitlichen längere ovale Felder ergaben. Es sind bedeutende Gestalten von trefflicher Charakteristik, immer noch in einem scharfen Stil voll Prägnanz ausgeführt, aber mit ungleich mehr Geist und Leben. Auch hier ist die dekorative Wirkung sehr schön. Dazu fügte er am vorderen Gurtbogen acht lebensgrosse Brustbilder von Propheten, bedeutende Charaktere, in welchen tiefes Studium, ernste Sammlung, sinnendes Versunkensein sich lebendig ausspricht, das Kolorit von kräftiger Wirkung bei sorgfältiger Durchführung. An den darunter befindlichen Pilastern malte er, wahrscheinlich etwas später, die Einzelgestalten von zwei Heiligen, links eine herrlich ideale Jungfrau mit der Taube, hold wie ein Gedanke Luini's, darüber einen jugendlichen Ritter, dessen elegante Gestalt an den h. Liberale Giorgione's erinnert, rechts eine edle Bischofsfigur, darüber die h. Magdalena, wieder sehr schön, dies Alles in dem klaren goldigen Ton, der die meisten dieser Arbeiten auszeichnet. Hier steht ihm der Ausdruck einer Jugendschönheit zu Gebote, der fast zu der Vermuthung drängt, Pellegrino habe inzwischen die Werke Luini's kennen gelernt.

Als im Jahr 1514 das kaiserliche Heer das Friaul überschwemmte und u. A. auch S. Daniele brandschatzte, wobei die Einwohner mit Plünderung bedroht wurden, sofern sie nicht sich loskauften, gehörte Pellegrino als einer der angesehensten Bürger zu den Abgesandten,

welche mit den Verhandlungen betraut waren. Aber im Herbst desselben Jahres finden wir ihn schon wieder in Udine beschäftigt, wo er für San Rocco um ein Honorar von 45 Dukaten ein jetzt arg verwüstetes Altarbild der Madonna mit dem h. Sebastian und Rochus ausführte.

Bald darauf kehrte er nach San Daniele zurück, um die Fresken in S. Antonio vollends zum Abschluss zu bringen. Er malte nun an den beiden Bogenfeldern nördlich im Chor die Versuchung des h. Antonius und seinen Tod, stark ausgeblichene Werke in röthlichgelber Färbung, flüchtig und weich gemalt, die Figuren nicht sehr durchgebildet, obwohl lebendig in den Bewegungen, namentlich in den phantastischen Teufelgestalten auf der Versuchung. Sodann folgt an der nördlichen Wand des Chores das grosse Bild der Fusswaschung. Hier ist ein entschiedener Einfluss Pordenone's zu spüren, der namentlich in dem grösseren Stil, den volleren Gestalten, der Vorliebe für grosse Vordergrundfiguren in Rückansicht mit starker Verkürzung, endlich in den rundlichen Köpfen, denen die schärfere Durchbildung fehlt, sich deutlich verräth. Besonders edel und mild ist Christus, dessen Geberden mit denen des sichtlich betroffenen Petrus lebendige Zwiesprache halten. Auch das Nackte ist recht gut behandelt, wenngleich mehr in allgemeiner Weise ohne tieferes anatomisches Verständniss. Dasselbe gilt von der Darstellung Christi in der Vorhölle an der gegenüberliegenden südlichen Chorwand, wo ähnliche Breite der Behandlung und Weichheit der Formen bei entsprechender Lebendigkeit der Schilderung wieder an Pordenone erinnert. Christus ist unbedeutend, ja sogar wenig ansprechend, Eva dagegen ein recht guter Akt, Adam ebenso und dabei lebendig bewegt, die Carnation erscheint goldig warm, etwas rosig angehaucht. Darüber sieht man in der Lünette die Darstellung eines Wunders des h. Antonius, ohne Frage eins der besten Bilder des Cyklus. Es wird die Wiedererweckung eines todten Knaben in trefflich belebter Scene vorgeführt, wobei die ausdrucksvolle Geberde der angstvoll flehenden Mutter und die mannichfach bewegten Frauengruppen überaus anziehend wirken und die warme Harmonie des Kolorits bei allerdings etwas dekorativer Behandlung einen angenehmen Eindruck macht. Pellegrino erinnert hier einigermassen an die flüchtigeren Fresken Luini's.

Es folgt sodann der Triumphbogen, welcher den Chor vom Schiff trennt, reich mit schön gezeichneten grau in grau gemalten Flachornamenten an den Pilastern dekorirt, am Bogen hübsch mit Schildern unterbrochen. Darüber stehen in den Zwickeln, gleichsam als Grenz-

hüter an der Schwelle des Heiligthums, Adam und Eva, deren weich und schwellend behandelte Gestalten die freie Handfertigkeit des Meisters verrathen; endlich oben im Giebelfelde das Brustbild Gottvaters in einem Medaillon und zu beiden Seiten Maria und der Engel der Verkündigung, lebendig componirt, doch ohne besondere Originalität, auch in den Farben sehr ausgeblichen.

Zu beiden Seiten des Triumphbogens blieb nun ein Wandfeld frei, welches als gemalte Altarnische behandelt wurde. Rechts sieht man neben der Nische zwei Heilige, darüber drei andere, Sebastian in schöner Bewegung, den rechten Arm über den seitwärts gewendeten Kopf emporhebend, eine der reinsten und köstlichsten Figuren, voll edler Empfindung, gegenüber der h. Rochus in der herkömmlichen stets wiederholten Haltung, kräftig bewegt und frisch gemalt; zwischen beiden Hiob auf den Stab gestützt und sich nach Sebastian umwendend. Diese Arbeiten, in warmem goldigen Ton flüssig klar gemalt, lebensvoll in der Bewegung und tüchtig in der Zeichnung des Nackten, sind wohl das Gelungenste in dem ganzen Cyclus und zeigen den Künstler als einen würdigen Mitstrebenden unter den tüchtigsten Meistern der Zeit. Das Wandfeld darüber ist durch die gute schlichte Composition einer Anbetung der Könige ausgefüllt. Zudem ist die ganze dekorative Malerei, die Gliederung durch Pilaster, Friese und Gesimse mit einem trefflichen Verständniss der Architektur und der Perspektive ausgeführt. Die Altarwand der linken Seite ist flüchtiger und dekorativer behandelt und enthält, in ähnlicher Anordnung wie die gegenüberliegende, in der Mitte den h. Antonius in einer gemalten Nische von buntem Marmor, daneben schwebende Engel und darüber andere Engel mit dem Leichnam Christi, zu beiden Seiten einzelne Heilige; dies Alles voll Leben und Empfindung. Ganz oben an der Wand die Geburt Christi. Endlich sieht man an der anstossenden Wand des Schiffes noch eins der bedeutendsten Bilder, das den thronenden h. Antonius darstellt, wie er einer andächtig lauschenden Versammlung den Segen ertheilt: durch Breite und Grösse der Formen und resolute Kraft der Behandlung wieder an Pordenone erinnernd. Darüber, durch einen hübschen Ornamentfries mit Medaillonköpfen getrennt, sind die Gestalten Sebastians und des h. Michael angebracht. Vieles in diesen Werken trägt einen dekorativen Charakter; der ganze Cyclus aber ist ohne Frage einer der bedeutendsten, welche die Freskomalerei in diesen Gegenden hervorgebracht hat, ausserdem ein deutlicher Beweis von den mannichfachen Stilwandlungen, welche

die dortige Kunst in jener Epoche durchzumachen hatte. Die Bezahlung Pellegrino's erfolgte erst 1522, wobei ihm schliesslich ein Zuschlag von hundert Dukaten bewilligt wurde, da der Gesammtpreis 460 Dukaten betragen hatte. Jedenfalls bezeugen die späteren Theile



Fig. 131. Verkündigung, von Pellegrino da S. Daniele. Venedig.

dieses wichtigen Cyclus den starken Einfluss, welchen die Fresken Giorgione's und Tizians am deutschen Kaufhaus auf Pellegrino ausgeübt haben.

In den folgenden Jahren entstanden zunächst die in Tempera ausgeführten Gemälde für das Orgelgehäuse im Dom zu Udine, die

Heiligen Petrus und Hermagoras, innen die vier Kirchenväter darstellend. Diese im Jahr 1521 vollendeten Bilder, jetzt im Stadthaus daselbst, sind durch Uebermalungen so übel zugerichtet, dass sie kaum noch ein Urtheil zulassen. Zunächst malte Pellegrino dann 1519 für die Schneiderzunft in Udine die jetzt in der Akademie zu Venedig befindliche, auf zwei Tafeln dargestellte Verkündigung, Nr. 532 u. 562, die mit seinem Namen und der Jahreszahl bezeichnet ist. (Fig. 131). Figuren von ansprechender Einfachheit der Empfindung, deren enger scharfer Faltenwurf und frische kräftige Farbenbehandlung noch etwas alterthümlich erscheinen und an Cima gemahnen. Die ebendort unter Nr. 563 aufgestellte Verkündigung stammt aus Pellegrino's späterer Zeit, wie die geschmeidigeren Formen und das weichere Kolorit verrathen. Eine Fusswaschung im Pal. Reale zu Venedig erinnert stark an dieselbe Composition in S. Daniele.

Von mehreren anderen Arbeiten, welche Pellegrino in den folgenden Jahren ausgeführt hat, ist uns nichts erhalten; dagegen glaube ich ihm ein grosses Altarwerk zuschreiben zu dürfen, welches mit seinem reichgeschnitzten und vergoldeten Rahmen im Dom zu Aquileja hinter dem Hochaltar oben an der Wand der Apsis befestigt ist. Es enthält in drei Abtheilungen in der Mitte Petrus und Paulus, grosse würdige Gestalten in kräftigem freien Faltenwurf; den landschaftlichen Hintergrund schmücken antike Ruinen mit prächtigen korinthischen Säulen. Auf dem rechten Seitenfeld sieht man einen langbärtigen Greis in leuchtend hellrothem Mantel, in einem Buche lesend, neben ihm steht die elegante Figur eines jugendlichen Ritters, in Panzer und rothem Barett, in der Hand eine Fahne mit rothem Kreuz auf weissem Grunde haltend. Auf der anderen Seite ist ein Bischof in röthlicher Dalmatika dargestellt, neben ihm ein jüngerer Heiliger in grünem Mantel; den Hintergrund beleben auch hier antike Gebäude. Im oberen Aufsatz ist der zum Himmel fahrende Christus in würdiger Haltung emporschwebend mit der Fahne dargestellt, neben ihm in den durch Voluten gebildeten kleinen Seitenfeldern zwei Propheten mit Spruchbändern. In der Predella sieht man drei hübsch und lebendig erzählte Scenen aus dem Leben eines Bischofs. Das Werk hat vielfach gelitten, ist aber, wie es scheint, wenigstens durch keine nachbessernde Hand entstellt worden. Die Freiheit der Bewegungen, die Breite und Einfachheit des schön fliessenden Faltenwurfs, die weiche Modellirung der Köpfe, die gediegene Durchführung in einem kräftigen Kolorit, das Alles lässt auf Pellegrino's mittlere Zeit schliessen.

Sein reifstes und vollendetstes Altarwerk aber ist die grosse i. J. 1529 um den Preis von 100 Dukaten ausgeführte Tafel in S. Maria de' Battuti zu Cividale. Es ist ein stattliches Werk, welches die Madonna, eine edle in einer halbzerstörten antiken Ruine thronende Gestalt, enthält. Sie neigt sich huldvoll herab und hält das auf dem Schosse stehende Kind, welches sich zu Johannes dem Täufer vorbeugt. Diesem tritt der h. Donatus mit dem Modell der Stadt gegenüber, eine herrliche Jünglingsgestalt in tief rother Dalmatika. Die Madonna umgeben vier weibliche Heilige, Thekla, Euphemia, Dorothea und Erasma, theils mit langen geflochtenen Zöpfen, theils in phantastischen Turbanhauben. An den Stufen des Thrones sitzt ein eifrig über die Laute vorgebeugter musizirender Engel, ganz nach Art Bellini's und Cima's. Die Jungfrauen gemahnen theils durch die grossartige Breite der Formen an Palma, theils durch den sinnigen Ausdruck an Francia. Die Bewegungen sind durchweg edel, die Gewänder von grossem freiem Wurf ohne alles Kleinliche, die Farbe ist von frischem Glanz und von harmonischer Leuchtkraft, mehr an Gaudenzio Ferrari als an die Venezianer erinnernd. In jeder Hinsicht gehört das schöne Werk zu den vollendeten Meisterschöpfungen der freigewordenen Kunst. Auf den Seitenflügeln sind die Heil. Sebastian und Michael dargestellt, während die ehemals das Werk krönende Halbfigur Gottvaters verschwunden ist. An Palma erinnert auch ein im Palazzo Giovanelli zu Venedig befindliches Bild der Madonna mit vier Heiligen aus Pellegrino's späterer Zeit. Der Künstler lebte noch bis 1547; von den zahlreichen urkundlich erwähnten Arbeiten dieser letzten Jahre scheint aber nichts mehr vorhanden.

Eine ähnliche Bedeutung hat der unter dem Namen *Pordenone* nach seinem Geburtsort benannte *Giov. Antonio Corticelli,* der auch unter den Benennungen Regillo oder Licinio oder De Sacchis vorkommt. Er wurde 1483 als jüngerer Zeitgenosse Pellegrino's in Pordenone geboren, wo sein aus Brescia oder Lodi stammender Vater Baumeister war und den Sohn schon früh nicht bloss im Zeichnen und sogar im Latein, sondern auch in Gesang und Musik unterrichten liess. Dies gab dem jungen Künstler jene allgemeinere Bildung und Weltgewandtheit, die ihn von dem meist in kleinen Provinzialstädten sein Leben verbringenden Pellegrino unterscheidet und ihn nachmals befähigte, in den grossen Kreisen der Welt, namentlich in Venedig mit Erfolg aufzutreten und sich Bahn zu brechen. Vielleicht zehn Jahre jünger als Pellegrino, scheint er von diesem in Udine die erste künst-

lerische Ausbildung erhalten zu haben; in der Folge hat er sich jedenfalls in Venedig und wohl auch weiter in Oberitalien umgesehen. Während einer Epidemie soll er sodann in seiner Jugend auf dem Lande an verschiedenen Stellen Fresken ausgeführt haben, wovon man noch Reste in der Kirche zu Vacile bei Pordenone nachweisen zu können glaubt. Ein sicheres Werk seiner früheren Zeit sind die ausgedehnten Fresken in der Kapelle S. Salvatore auf dem Schloss zu Colalto. Der umfangreiche Bau dieses mittelalterlichen Kastells erhebt sich etwa eine Meile von Conegliano auf dem letzten steil abfallenden Ausläufer der venezianischen Alpenkette, nach Süden und Osten einen unbegrenzten Blick über die herrliche, reich angebaute Ebene, nach Westen und Norden über die prächtigen Gebirgshäupter gewährend. Die Kapelle S. Salvatore ist ein kleiner einschiffiger gothischer Bau, den ein halbrundes Tonnengewölbe bedeckt, während der rechtwinklig geschlossene Chor, durch Pilaster vom Schiff getrennt, ein Kreuzgewölbe zeigt. Hier hatte ein bedeutender Künstler der gothischen Epoche nicht bloss „an der Decke und der linken Wand des Hauptschiffes“ wie Crowe und Cav. angeben (es existirt übrigens kein Seitenschiff, also auch kein Hauptschiff), sondern an der südlichen Wand des Schiffes, sowie an den Gewölben desselben und an der westlichen Wand einen Cyclus von noch wohlerhaltenen Fresken geschaffen, welche zu den wichtigsten mittelalterlichen Werken Oberitaliens gehören, da sie in der Entwickelung etwa neben Altichiero und Avanzo stehen. Pordenone scheint gegen Ende des 15. Jahrhunderts den Auftrag erhalten zu haben, den Cyclus zu vollenden. Er begann an der nördlichen Schiffwand mit der grossen figurenreichen Anbetung der Könige. Ueberfüllt mit Gestalten im bunten Zeitkostüm, namentlich auch mit Reitern, deren Pferde ziemlich mangelhaft gezeichnet sind, erinnert das Bild mit diesen naiven volksthümlichen Zügen an die Art, wie Gaudenzio solche Scenen auffasst. Die Composition ist sichtlich mit Rücksicht darauf durchgeführt, denn die heil. Familie ist, wie schon Gentile da Fabriano es liebte, ganz in die linke Ecke gedrängt, um recht viele Figuren anbringen zu können, dadurch aber in der Bedeutung erheblich abgeschwächt. Die Madonna blickt wie verstohlen seitwärts, die Bewegung des halbzerstörten Kindes ist allerliebst naiv und lebendig; die Könige tragen grosse Turbane; im Gefolge bemerkt man tüchtige Porträts, Alles in goldig klarem Kolorit ausgeführt. Ein Page, der sich vom Pferde herabbeugt, um am Steigbügel etwas zu ordnen, bezeugt schon hier den kecken Sinn für

Verkürzungen, der Pordenone eigen ist. Die Technik erscheint noch ziemlich rauh, das Ganze verräth keine rechte Andacht, sondern eine sehr weltliche Stimmung, zugleich eine ziemlich dekorative Behandlung. Dann folgt auf die stark zerstörte Verkündigung die Flucht nach Aegypten. Die Madonna in weit bauschigem blauem Mantel sitzt auf dem Esel, in ihrem Schoosse das sehr hübsche Kind haltend, welches die kleine Hand zum Segnen erhebt. Eine anmuthige Jungfrau, ein hübscher Jüngling und zwei andere Begleiter folgen, während Joseph den Esel am Zügel führt. Die Landschaften in diesen Bildern sind mit wunderlichen Felsen ohne eigentlich poetischen Zug ausgestattet. Auch hier ist die Formgebung noch alterthümlich und herb, die Technik noch unvollkommen. Die Ornamentik auf den die Bilder einfassenden Pilastern, auf goldgelbem Grund mit planlos zusammengewürfelten bunten Figuren und Emblemen aller Art, steht im Geschmack tief unter Pellegrino.

Im Chor malte Pordenone sodann an der Ostwand eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichts. Auch hier ist er nicht frei von alterthümlich phantastischen Zügen. Unter den ziemlich stark zerstörten Gruppen der Seligen und Verdammten fällt wieder der beliebte Zug auf, dass an der Spitze der letzteren ein Papst steht, der sein Antlitz verzweiflungsvoll mit beiden Händen bedeckt. Im Uebrigen fehlt der Composition eine klare Raumgliederung und Anordnung; die Hauptgestalten, Christus, die Madonna und Johannes, ermangeln jeder geistigen Tiefe und Bedeutsamkeit; die Heiligen zeigen weich gemalte Köpfe, die durch die Wärme des Kolorits und die Rundlichkeit der Formen an Pellegrino erinnern. Die vier Propheten in den Gewölbzwickeln, von fast peruginesken Engeln begleitet, und die Evangelisten in den Kappen des Kreuzgewölbes sind effectvoll gemalte energische Gestalten von tüchtiger, aber etwas äusserlicher Charakteristik.

An der linken Chorwand malte Pordenone im Bogenfelde ein grosses Bild der Schwestern des Lazarus vor Christus, wohl das bedeutendste Werk des ganzen Cyclus, die Gestalt des Erlösers von grossartiger Milde, die Frauen edel und ausdrucksvoll, die Anordnung klar und von trefflicher Wirkung. Darunter an der Wand die Auferweckung des Lazarus, der mit innigem Aufblick dankerfüllt sich zum Erlöser wendet. Auch dieser ist, obgleich ohne tiefere Bedeutung, doch würdig, büsst aber dadurch an Wirkung ein, dass der Künstler ihn zu weit zurück gerückt und noch durch die geschmacklose Zugabe eines von hinten gesehenen Zwerges in weissen Hosen

entwürdigt hat. Vielleicht noch unangenehmer fällt die kolossale, ganz in den Vordergrund gerückte Figur eines ebenfalls die Rückseite bietenden am Boden knieenden Mannes auf, der in starker Verkürzung mit den straff gespannten Hosen an dieser Stelle wahrhaft abscheulich wirkt. Auch bei Gaudenzio fanden wir ja einzelne Geschmacklosigkeiten, aber nichts von so tiefer Rohheit der Empfindung; ausserdem wurde dort dergleichen durch die Stärke und die warme Innigkeit des religiösen Gefühls aufgehoben, während bei Pordenone solche Züge der eigentliche Ausdruck seiner inneren Gleichgültigkeit sind. So kommt es, dass er, obwohl an Begabung und Geschick dem Pellegrino überlegen, dennoch an geistigem Gehalt ihm untergeordnet bleibt.

Die rechte Chorwand erhielt sodann im Bogenfelde eine fast ganz zerstörte Darstellung Christi in der Vorhölle. Darunter an der Wand sieht man zur Rechten Zacharias, der den Namen des neugeborenen Kindes schreibt, welches von einer Magd im Geleit hübscher Frauen herbeigebracht wird. Zacharias sitzt vor einer reich dekorirten Halle am Tisch, neben ihm steht ein Mann im Turban und ein Page in der bunten Tracht der Zeit. Die ganze Scene ist voll Anmuth, einfach und klar componirt, flüssig gemalt in einem Stile, welcher sichtlich die Einflüsse Giorgione's und Palma's verräth. Daneben, rechts vom Fenster, die Heimsuchung, noch ausdrucksvoller und anziehender, drei schön empfundene Gestalten in einer Landschaft, vor einer ionischen Säulenhalle; besonders fesselnd die prächtig gemalte Gestalt der heil. Elisabeth; minder bedeutend, aber doch freundlich, die Madonna, von frischer Anmuth die im Profil gesehene Begleiterin. Der Künstler, der sonst bei bedeutenderen Vorgängen geringe geistige Tiefe, Mangelhaftigkeit der Anordnung und selbst starke Geschmacklosigkeit zeigt, verräth hier bei schlichteren Aufgaben ansprechendes Lebensgefühl und zugleich eine freiere Entwicklung seines malerischen Stils. Es hat viel Wahrscheinliches, dass die oben erwähnten Unruhen, welche seit 1507 das Friaul heimsuchten, auch Pordenone zeitweise vertrieben haben, so dass der Abschluss dieser Arbeiten erst um 1513 erfolgt sein mag. Jedenfalls bezeugen sie, dass der Künstler inzwischen Venedig besucht und von dem bedeutenden Umschwung der dortigen Malerei durch Giorgione und Palma stark berührt worden ist.

Noch deutlicher erkennt man diess an dem trefflichen Altarbild in der Pfarrkirche zu Susigana, einem kleinen, am Fuss des Hügels von Colalto gelegenen Dorfe. Man sieht die Madonna in einer antiken Ruine mit halbzerstörtem Kuppeldach sitzen, eine recht edel empfun-

dene mütterliche Gestalt, die liebevoll das Kind auf dem Arme hält, welches mit der einen Hand nach dem Schleier der Mutter greift, mit der andern nach der heil. Katharina langt, welcher der Kleine auch das Köpfchen zuwendet. Diese Bewegung ist von ansprechender Lebendigkeit, obwohl die entgegengesetzt ausgestreckten Arme kein schönes Linienmotiv bilden. An der Katharina verräth sich der dem Pordenone eigene etwas leere und gleichgültige Typus. Neben ihr steht die derbe Figur Johannes des Täufers, gegenüber der greise Petrus, und neben diesem ein Jüngling mit verwildertem Haar. Zu den Füssen der Madonna spielt ein Engelknabe als himmlischer Page in der Tracht der Zeit die Geige; eine Figur, von der mit Unrecht (Crowe und Cavalcaselle) gesagt worden ist, sie sei das Vorbild des musicirenden Engels auf Pellegrino's Tafel in Cividale, mit der sie nichts gemein hat. Das Bild, welches den Namen des Künstlers trägt, ist durch die Gediegenheit der Ausführung in einem tiefen, kraftvollen, warmen Kolorit und durch die lebendige Mannigfaltigkeit der Charactere ohne Frage eine der tüchtigsten Leistungen Pordenone's; aber wenn er in natürlicher Begabung und technischem Geschick dem Pellegrino entschieden überlegen ist, so steht er ihm dafür eben so gewiss in gemüthlicher Wärme und religiöser Innigkeit der Auffassung nach. Von einer Ueberlegenheit Pordenone's „in jeder Hinsicht“ kann also nicht die Rede sein.

In den folgenden Jahren war er überall im Friaul durch bedeutende Aufträge in Anspruch genommen; in Villanuova sind im Chor von San Odorigo von den seit 1514 ausgeführten Fresken nur noch die Propheten, Evangelisten und Kirchenväter am Gewölbe vorhanden; 1515 malte er für Francesco di Tetio die noch im Dom zu Pordenone auf ihrer alten Stelle befindliche Altartafel, welche die Familie des Stifters im Schutz der Madonna darstellt, und für die er 47 Dukaten erhielt, eins seiner besten lebensvollsten Werke von herrlicher Farbenwirkung, auch durch eine schöne Landschaft an den Einfluss Palma's erinnernd. Eine flüchtige, aber geistvolle und ansprechende Improvisation ist sodann das Freskobild der Madonna, welches er 1516 in der Halle des Stadthauses zu Udine ausführte; trotz starker Zerstörung immer noch eine seiner anmuthigsten Gestalten, das Kind mit herzlichem Aufblick zur Mutter, die Glieder in geschicktem Linienzug mit meisterlichen Verkürzungen behandelt, wie denn auch hier wieder ein gewisses bravourmässiges perspectivisches Spiel sein Hauptaugenmerk bildet. In demselben Jahre malte

er in der Kirche von Rorai Grande ausgedehnte Fresken, von denen ebenfalls noch ansehnliche Reste vorhanden sind.

Das Jahr 1519 findet den Künstler in Treviso, wo er für einen Herrn von Ravagnino Fresken mythologischen Inhalts in dessen Palast malte. Obwohl Pordenone nur die bescheidene Summe von 50 Dukaten verlangte, hielt der Besteller diesen Preis für zu hoch und bat Tizian, die Arbeit zu schätzen. Dieser kam und erklärte das Werk für so vorzüglich, dass der vornehme Herr sich zufrieden geben musste. Bei dieser Gelegenheit wusste der bischöfliche Vikar Malchiostro Tizian zu bestimmen, für seine Familienkapelle im Dom (nicht in S. Niccolo, wie es in der englischen und deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle heisst) das Altarbild zu malen, während er Pordenone für die Ausschmückung der Kapelle mit Fresken gewann. Diese Werke, welche den Namen IO . AN^{s} . CORTICELLVS und die Jahreszahl 1520 als Datum der Vollendung tragen, zeigen die Vorzüge und die Schwächen des Künstlers in voller Entfaltung. In der Kuppelwölbung sieht man, nach Correggio's Art, anscheinend im unendlichen Himmelsraum schwebend, die kolossale Gestalt Gottvaters mit starker Verkürzung, umgeben von einem Gewimmel von Engeln. Die Composition leidet an Ueberfüllung, bekundet jedoch grosse Gewandtheit in perspectivischer Behandlung. In den Zwickeln der Kuppel sind in Medaillons die vier Kirchenväter angebracht, in der Apsis eine fast ganz zerstörte Darstellung der mit dem Kinde auf Wolken erscheinenden Madonna; daneben an den Pilastern, welche die Nische einrahmen, die energischen Gestalten von Petrus und Andreas und über ihnen die ideale Jünglingsfigur des heil. Liberalis, den ein Engel auf die Erscheinung der Madonna aufmerksam macht. Das Hauptbild ist, an der linken Wand der Kapelle, eine grosse Anbetung der Könige, bei der es etwas tumultuarisch hergeht, und die durch die Vorliebe für kolossale Figuren, für prahlerische Verkürzungen, für überfüllte Anordnung, trotz des warmen, klaren, kräftigen Kolorits und mancher schöner Einzelheit, doch unerfreulich wirkt. Geradezu abscheulich ist die Figur eines von hinten gesehenen Knechtes, der mit grösster Anstrengung einen Koffer herbeischleppt und, indem er sich niederbückt, dem Beschauer die plebejischen Formen seiner Rückseite in widerwärtiger Aufdringlichkeit vor Augen rückt. Da wir ein ähnliches Motiv schon in Colalto antrafen, so hat man darin eine besondere Liebhaberei Pordenone's zu erkennen, eine Rohheit des Gefühls, die sich kein anderer gleichzeitiger Künstler Italiens zu Schulden kommen

liess, und die den ersten Keim zu den später von Bassano und seinen Genossen mit Behagen gepflegten trivialen Darstellungen enthält. Im Bogenfelde darüber sieht man die Heimsuchung, wobei merkwürdigerweise beide Frauen knieend dargestellt sind. An der gegenüberliegenden rechten Wand, wo ein Fenster die Fläche theilt, machte sich's der Künstler leicht, indem er ein Scheinfenster hinzumalte und auf dem Zwischenraum einen heil. Georg anbrachte.

Dass der todte Christus im Monte di Pietà zu Treviso, den man fälschlich dem Giorgione beilegt, ein Bravourstück Pordenone's ist, wurde schon oben bemerkt, aber auch den Seesturm in der Akademie zu Venedig glaube ich keinem andern als ihm zuschreiben zu sollen, da die kühne Bewegtheit der Composition, das Herkulische der Gestalten am ersten auf ihn, sicherlich nicht auf den feinen Giorgione, den zahmen Bordone oder den milden Palma zurückzuführen ist.

Bald darauf wurde Pordenone nach Mantua berufen, wo er für Paris von Ceresana den sogenannten Palazzo del Diavolo aussen mit mythologischen Figuren, namentlich einer Darstellung des Parnasses schmückte. Die Werke erregten wegen der flotten Kühnheit der Schilderung soviel Beifall, dass er noch in demselben Jahr 1520 nach Cremona berufen wurde, um die von den dortigen einheimischen Künstlern begonnenen Fresken des Domes zu vollenden. Hatten jene Meister den Raum über jeder Arkade in zwei Bilder abgetheilt, so ist es für Pordenone bezeichnend, dass er sofort die Zweitheilung bei Seite wirft und über jeder Arkade ein einziges Bild anbringt, wobei ihn die Vorliebe der Venezianer für solche Breitbilder geleitet zu haben scheint. Er malte nun an den ersten Arkaden der rechten Wand Pilatus, der sich die Hände wäscht und Christus dem Volke überliefert, sodann den Gang nach Golgatha mit einer athletischen Darstellung der Kreuztragung, weiter die Vorbereitungen zur Kreuzigung und endlich die leidenschaftlich bewegte Kreuzigung, sodann als Abschluss an der westlichen Wand im Jahre 1522 die Kreuzabnahme. Diese Werke zeigen den Künstler wieder in seiner ganzen realistischen Derbheit und leidenschaftlichen Heftigkeit, die sich in überfüllten Compositionen mit kolossalen athletischen Figuren allerdings in grosser Natürlichkeit voll dramatischen Lebens effectreich und farbenprächtig ausspricht. Es fehlt jede religiöse Weihe, jede Feinheit in Form und Empfindung; es ist eine Kunst, die naturalistisch entfesselt und weltlich geworden, nicht mehr von hohem reinem Gefühl getragen wird, sich prätentiös und vorlaut aufdrängt, und desshalb trotz aller meisterlichen

Bravour und koloristischer Gediegenheit kalt lässt. Solche Werke sind es, die dem Barocco Thor und Thür geöffnet haben. Nur Einzelnes, wie die Handwaschung des Pilatus ist vortrefflich, und die Gruppe der ohnmächtigen Madonna erinnert in ihrer tiefen Empfindung an Gaudenzio. Ein schönes Werk schuf Pordenone in derselben Zeit in der anziehend frischen Tafel der thronenden Madonna mit den Heiligen Paulus und Dominicus, die einen würdevollen knieenden Stifter empfehlen, in der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffes.

Inzwischen war der rastlose Künstler 1521 in seiner Heimath gewesen, wo er namentlich am Palast Tinghi mythologische Fresken ausführte, von denen noch Einiges in der Contrada S. Maria Maddalena sichtbar ist. Bald darauf scheint er einen Abstecher gemacht zu haben, der ihn mit den Schöpfungen Correggio's und Michelangelo's bekannt machte, denn in den Temperabildern, die er 1524 für das Orgelgehäuse von S. Maria in Spilimberg, sowie in den Fresken, welche er für das Schloss daselbst ausführte, noch mehr in den Werken, mit welchen er den Chor der Kirche von Travesio 1526 schmückte, scheinen Einflüsse jener Meister mit einer immer mehr in's Gigantische strebenden Richtung sich auszusprechen. Massvoller ist eine Altartafel mit dem heil. Gotardo, jetzt im Stadthaus zu Pordenone, und eine eben daher stammende Altartafel der Madonna, welche von der Familie Ottobon verehrt wird, jetzt in der Akademie zu Venedig unter Nr. 486, die indess doch ein ziemlich äusserliches Repräsentationsstück ist.

Wir übergehen die Arbeiten für das Orgelgehäuse in dem Dom zu Udine und die Fresken in der Pfarrkirche zu Casarsa, um Pordenone nach Venedig zu folgen, wo er 1528 eintraf und sofort den Chor der Kirche San Rocco zu malen hatte, Werke, welche von Vasari gerühmt werden, jetzt aber nicht mehr vorhanden sind. Dagegen sieht man in derselben Kirche noch jetzt zwei grosse Bilder des Christophorus und des h. Martin, bravourmässig und flott, mit kühnen Verkürzungen, namentlich in der Figur des ritterlichen Heiligen, und in kräftig warmem Kolorit hingeworfen. Dennoch war der Aufenthalt des Künstlers in Venedig nur vorübergehend, da er schon 1529 wieder in seiner Heimath auftaucht und im Herbst desselben Jahres nach Piacenza berufen wurde, um die Madonna di Campagna mit Fresken zu schmücken. Hier malte er in einer Kapelle das Leben der heil. Jungfrau, in einer andern Scenen aus der Legende der h. Katharina von Alexandria, sowie Propheten und Sibyllen in der Kuppel, dabei



Fig. 132. Disputation der h. Katharina, von Pordenone. Piacenza.

im Hauptfries zahlreiche mythologische Scenen: Werke, die zu den besten und liebenswürdigsten des Künstlers gehören, von vollendeter

Schönheit und Kraft des Kolorits, aber auch in der Anordnung und Raumausfüllung ungleich edler als seine früheren kraftstrotzenden Arbeiten. Wir geben daraus unter Figur 132 die dramatisch lebendige Scene der Disputation der Heiligen mit den heidnischen Philosophen. Ebendort malte er Façadenfresken für den Palast des Barnaba del Pozzo, die jedoch untergegangen sind. Auch für den Palast des Andrea Doria in Genua wurde er berufen, um Fresken in der Gartenhalle auszuführen, die ebenfalls nicht mehr vorhanden sind.

Aus dem Jahre 1534 erfahren wir mancherlei von den Privatverhältnissen des Künstlers. Kurz zuvor hatte er sich zum dritten Male verheirathet und bewohnte mit seinem Bruder Baldassare das väterliche Haus. Als bald darauf der Vater starb, gerieth er wegen der Erbschaft mit seinem Bruder in gehässige Streitigkeiten, die nicht bloss zu obrigkeitlicher Entscheidung, sondern sogar zu einer öffentlichen Gewaltthat führten, wobei es zum Blutvergiessen kam und Pordenone fälschlich des Mordanschlags auf seinen Bruder beschuldigt wurde. Nur mit Mühe wurde der händelsüchtige Baldassare durch einen Schiedsspruch zur Ruhe gewiesen und die Theilung der Erbschaftsmasse verfügt. Bald darauf entstanden (1535) die grosse Darstellung der Dreieinigkeit für Santa Trinità in S. Daniele und die unvollendet gebliebene Altartafel des heil. Marcus für den Dom von Pordenone.

Durch Vermittlung eines angesehenen Gönners erhielt er in demselben Jahre durch König Johann von Ungarn die erbliche Ritterwürde und nahm seitdem den Namen Regillo an. Nunmehr verliess er die ihm durch jene Streitigkeiten entleidete Heimath und siedelte nach Venedig über, wo ihm sofort zahlreiche Aufträge zuflossen. In Kreuzgängen und Brüderschaftshäusern, besonders aber an den Façaden von Palästen hatte er zahlreiche Fresken auszuführen, in welchen er durch die kühne Freiheit seiner Technik und die nachdrückliche Lebendigkeit seines Stiles die meisten damaligen Venezianer übertraf. Sogar für den Dogenpalast wurde seine Hilfe in Anspruch genommen, da Tizian sich seinen Verpflichtungen für die Ausmalung des grossen Saales hartnäckig zu entziehen wusste. Pordenone malte zuerst bis 1538 die Decke in der Sala dello Scrutinio, die später durch den Brand des Jahres 1577 zerstört wurde. Die Regierung war so zufrieden mit dieser Arbeit, dass sie ihm sofort ein Bild für den grossen Rathssaal auftrug und zugleich, wie wir oben gehört haben, den lässigen Tizian durch Entziehung seines Staatsgehaltes zu strafen suchte.

In dieselbe Zeit fallen einige seiner besten Altarbilder; zunächst die Tafel in S. Giov. Elemosinario, wo der heil. Rochus zwischen Katharina und Sebastian dargestellt ist; sodann die grosse jetzt in der Akademie befindliche mit der Verherrlichung des heil. Lorenzo Giustiniani, ehemals in der Madonna dell' Orto. Man sieht in der Mitte vor einer in Goldmosaik strahlenden Nische den Heiligen, eine ascetisch dürre Greisengestalt, von zwei Knieenden verehrt; neben ihm steht einerseits der heil. Augustinus, gegenüber Johannes der Täufer, dazu noch Franziskus und ein anderer Heiliger. So meisterlich hier die Farbenbehandlung in ihrer harmonischen Kraft und dem weichen Schmelz der Töne ist, so gediegen die technische Ausführung, so wenig ansprechend, so arm an geistiger Tiefe erscheinen die Gestalten. Am unerfreulichsten wirkt die nüchterne Trockenheit im Kopfe der Hauptfigur und die prahlerisch sich vordrängende Athletengestalt des Täufers mit der Muskulatur eines Herkules und dem ausdruckslos conventionellen Kopfe. Wie weit bleibt der Künstler trotz aller Anstrengung hinter der herrlichen Geistesgrösse Tizian's zurück!

Noch im Jahre 1538 finden wir Pordenone mit Aufträgen für den Herzog von Ferrara betraut, für welchen er Scenen der Odyssee als Vorlagen für Arrazzi zu malen hatte. Auf dringendes Verlangen des Fürsten reiste er im Dezember desselben Jahres nach Ferrara, wo er sofort begann, weitere Arbeiten für den Herzog auszuführen, als er plötzlich heftig erkrankte und, ehe noch die Verwandten benachrichtigt werden konnten, starb. Er wurde in der Kirche S. Paolo bestattet und hinterliess eine Wittwe mit vier Kindern und einem fünften, das sie unter dem Herzen trug.

Von Galeriebildern Pordenone's ist nicht viel Aechtes vorhanden. Im Quirinal zu Rom sieht man eine treffliche Darstellung des heil. Georg zu Pferde im Kampfe mit dem Drachen auf einem reichen landschaftlichen Hintergrunde; in der Kirche zu Torre im Friaul befindet sich ein grosses Altarbild der Madonna mit vier Heiligen; in S. Maria degli Angeli auf Murano eine Verkündigung von auffallend flüchtiger Ausführung. Mehrere Male hat Pordenone sich auch in jenen einzelnen Halbfiguren versucht, welche Giorgione und Palma aufgebracht hatten. Ein Prachtstück dieser Art ist die Salome mit dem Haupte des Täufers auf der Schüssel in der Galerie Doria zu Rom, von glühender Farbe, von weichem goldigem Duft der Carnation, der Kopf von verführerischem Reiz mit herrlich leicht gemalten Locken, dies Alles wirksam hervorgehoben durch das prachtvoll rothe Gewand

und das saftig grüne Kleid der Begleiterin. Kaum minder vortrefflich die Sibylle der Pinakothek zu München, die man indess vielleicht dem Giorgione zuschreiben darf (vgl. S. 499), eine köstliche Frauengestalt von grossen freien Formen, das Kolorit rosig angehaucht, das grüne Gewand und der weisse weite Aermel effektvoll gemalt.

Von Nachfolgern des Meisters ist zunächst *Bernardino Licino* zu nennen, ein weitläufiger Verwandter Pordenone's, der oft mit ihm verwechselt wird. Auch er hat seine erste Ausbildung in der Heimath erhalten, suchte dann aber in Venedig die Bekanntschaft mit der dortigen Kunst, wo er hauptsächlich durch das Vorbild Giorgione's und Palma's bestimmt wurde. Später kam er auf seinen Wanderungen auch in die Lombardei, wo er dann u. A. mit Palladio in Berührung trat und diesen grossen Baumeister porträtirte. Seine Bilder fallen zwischen die Jahre 1524 und 1542.

Was zunächst seine kirchlichen Gemälde betrifft, so bilden sie nicht die starke Seite seines Schaffens, und man merkt, dass er nicht mit dem Herzen dabei war. Wenig erfreulich ist eine Tafel mit den Heiligen Agnes, Katharina und Lucia vom Jahr 1530 in der Galerie zu Rovigo, bezeichnet mit dem Namen des Künstlers, sowie eine heil. Familie in der Galerie Manfrin. Einmal jedoch hat er sich zu bedeutender Kraft und grossartiger Wirkung aufgeschwungen, in dem Altarbild der zweiten nördlichen Chorkapelle der Frari. Es ist eine thronende Madonna mit zehn Heiligen, bezeichnet „Bernardini Lycini Opus". Allerdings bewegt sich die überaus tüchtige Charakteristik in nicht sehr edlen, vielmehr derb realistischen Typen nach Art Pordenone's, auch die eigenthümliche Bewegtheit der Gestalten erinnert an jenen Meister. Aber das prachtvoll glühende Kolorit und die gediegene Durchbildung bezeugen den energischen Wetteifer mit Tizian. Ein ähnlich bedeutendes Werk vom Jahr 1535 soll sich in der Pfarrkirche zu Saleto befinden.

Weit glücklicher bewegt sich der Künstler in Aufgaben weltlicher Art, und zwar sowohl im Porträt wie in jenen poetischen Halbfigurenbildern, welche durch Giorgione und Palma beliebt geworden waren. So in der Galerie Sciarra zu Rom eine Salome, welche vom Henker das Haupt des Johannes auf einer Schüssel empfängt. Es ist ein Bild von sentimentalem Anflug, oberflächlich im Ausdruck, gewandt, aber nicht bedeutend in der Behandlung und daher sehr mit Unrecht dem Giorgione zugeschrieben. Eine schwächere Wiederholung mit Hinzufügung noch einer weiblichen Figur in der Galerie Leuchtenberg zu

Petersburg. Das Bildniss einer anmuthigen jungen Dame, welches durch das röthliche Kolorit die Hand Licinio's verräth, besitzt die Galerie zu Augsburg. Ein anderes Damenbildniss mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1533 sieht man in der Galerie zu Dresden, das Porträt des noch jugendlichen Prokurators Ottavio Grimani vom Jahr 1541 im Belvedere zu Wien. Interessanter sind diejenigen Werke Licinio's, in welchen er ganze Gruppen von Personen in gemüthlichem Zusammensein dargestellt hat. Solcher Art ist ein Familienbild mit nicht weniger als neun lebensgrossen Figuren in der Galerie Borghese zu Rom, das wieder den Namen des Meisters trägt, in der Behandlung und Auffassung jedoch ungewöhnlich hausbacken und langweilig. Weit besser, wenngleich durch Retouchen beschädigt, ist ein Familienbild von zehn Halbfiguren in der Galerie von Hampton Court vom Jahr 1524, noch anziehender in derselben Sammlung eine Dame, die auf dem Spinett spielt und mit einem neben ihr stehenden Manne spricht, während eine alte Dame aufmerksam zuhört. Ein anderes Familienbild besitzt die Ermitage zu Petersburg, ein ähnliches die Galerie auf Alnwick Castle.

Von den übrigen Künstlern dieser Gruppe erwähne ich noch den *Pomponio Amalteo,* Schüler und Schwiegersohn Pordenone's, 1505 geboren, meistens in San Vito thätig, wo sich noch mehrere Werke von ihm erhalten haben. Auch andere Orte im Friaul besitzen zahlreiche Werke des bis 1584 mit ungeschwächter Kraft thätigen Künstlers. Eine Verkündigung von 1546 im Dom zu Cividale, eine Anzahl von Bildern in den Kirchen und dem Stadthaus zu Udine, eine Altartafel von 1564 im Dom zu Treviso lassen den Künstler als einen schwächlichen Nachzügler Pordenone's erkennen.

In ähnlicher Stellung finden wir bei Pellegrino den *Sebastiano Florigerio,* der ebenfalls die Tochter seines Meisters heirathete und zwar gemäss eines Vertrags vom Jahr 1527, nach welchem er sich dagegen verpflichtete zwei Jahre lang unentgeltlich für Pellegrino zu arbeiten. Die Akademie zu Venedig besitzt von ihm ein ursprünglich für die Schuhmacherzunft in Udine gemaltes Bild (Nr. 556), welches die Madonna mit den Heil. Rochus, Sebastian und der h. Monica darstellt. Es ist ein gediegenes Werk von trefflich durchgebildeten Gestalten und duftig weicher Behandlung mit zarten grauen Schattentönen im warmen Fleisch; namentlich der h. Sebastian, der in Bewegung und empfindungsvollem Ausdruck fast an Sodoma erinnert, ist eine edle Gestalt. Ein anderes Madonnenbild in San Giorgio zu Udine vom

Jahr 1529 ist zwar von nachdrücklichster Lebendigkeit, die an einen Einfluss Pordenone's erinnert, aber in der Farbe minder gelungen. Wir finden dann den Künstler in Padua, wo er bis 1533 manche Fresken und Altarbilder ausführte, von denen nicht viel erhalten ist. Dagegen besitzt die Akademie zu Venedig ein Altarbild, welches den h. Franziskus mit Antonius und Johannes dem Evangelisten darstellt.

Als Florigerio nach seiner Heimath zurückgekehrt war, begegnete ihm im Jahre 1539 das Missgeschick, durch Zufall beim Fechten seinen Gegner zu tödten, was ihn zur Flucht aus Udine bewog. Er ging nach Cividale und kehrte erst 1543, nachdem die Verbannung gegen ihn aufgehoben war, nach Udine zurück, wo er bald darauf gestorben zu sein scheint.

In Treviso finden wir um dieselbe Zeit ähnliche künstlerische Strömungen, die aus der strengen mantegnesken Richtung des 15. Jahrhunderts zu den freieren Formen der neuen Zeit hinüberlenken. Unter den älteren Künstlern ragt *Pier Maria Pennacchi* hervor, den wir in einer Pietà des Museums zu Berlin, bezeichnet „Petrus Maria Tarvisio", als einen Schüler der Paduaner von einer fast fratzenhaften Hässlichkeit bei bleischwerem Kolorit kennen lernen. Aber der wackere Künstler war entwicklungsfähig und hat offenbar in Venedig den Einfluss Bellini's günstig auf sich wirken lassen. Die Pietà im Museum Correr zu Venedig, welche das gefälschte Monogramm Dürer's trägt, beruht zwar ebenfalls noch auf der Richtung Mantegna's und verräth in der Gestalt Christi eine wenig erfreuliche Herbigkeit, aber die beiden Engel sind allerliebst, und das Studium der Form verräth einen entschiedenen Fortschritt. Noch freier gestaltet sich seine Kunst an dem Bilde der Verkündigung in S. Francesco della Vigna, wo auch die Farbe grössere Weichheit zeigt, und noch entschiedener wendet er sich dem neuen Stil zu in der grossen Halbfigur der Madonna, welche man in der Sakristei der Salute sieht, die zwar sammt dem altklugen Kind etwas spiessbürgerlich aufgefasst ist, aber in den vollen Formen und dem weichen Kolorit den Einfluss Bellini's verräth. Wie weit er es nach seiner bescheidenen Begabung durch ernsten Fleiss zu bringen vermochte, erkennt man an der Himmelfahrt der Madonna im Dom zu Treviso. Auch hier erhebt er sich in den Typen, namentlich der Madonna, nicht zu eigentlichem Adel, aber die lebendig bewegte Gruppe der Jünger und die frische kräftige Farbe mit ihren warmen Tönen zeigt, dass Pennacchi sich eifrig fortschreitend entwickelte.

In seiner Schule bildete sich nun sein Sohn *Girolamo Pennacchi,*

der 1497 geboren wurde und wahrscheinlich aus der Werkstatt seines Vaters nach Venedig ging, um dort namentlich dem Einfluss Giorgione's sich hinzugeben. An mehreren Façadenfresken zu Treviso scheint sich, namentlich in der Via Ognissanti, die Hand des Vaters und des Sohnes zu verrathen; der letztere zeigt sich dann in freierem Stil an dem Haus in der Contrada de' due passi, welches man als sein elterliches Wohnhaus bezeichnet. In der Sakristei der Salute zu Venedig schreibt man ihm ein treffliches Altarbild des h. Rochus zwischen Sebastian und Hieronymus zu, welches durch Adel der Formen, fein abgetöntes warmes Kolorit und durch die lebendig bewegte, weich modellirte, poetisch empfundene Gestalt des Sebastian überaus anziehend ist.

Der Künstler erfreute sich offenbar eines bedeutenden Rufes, in Folge dessen sein Leben sich überaus bewegt gestaltete. Vasari berichtet, dass er im Palast des Andrea Doria zu Genua gemalt habe; 1532 wurde er nach Trient berufen, wo man im Treppenhause des Schlosses eine frei und breit gemalte Madonna, sowie andere Freskodekorationen ihm zuschreiben darf. Andere Werke des Künstlers sieht man in Faenza, wohin er im folgenden Jahr berufen wurde, von dort ging er nach Bologna, wo er Fresken und Altarbilder in grosser Anzahl ausführte. Hier gerieth die empfängliche und bewegliche Natur Girolamo's unter die Botmässigkeit des rafaelischen Stils, der ihm besonders durch Innocenzo da Imola vermittelt wurde. Den Einfluss desselben erkennt man deutlich an dem grossen Altarbild aus S. Domenico, welches nach London in die Nationalgalerie übergegangen ist und mit dem Namen des Künstlers „Jeronymus Trevisius" bezeichnet ist. Es stellt die thronende Madonna mit dem h. Joseph, Jakobus und Paulus dar, welche einen knieenden Stifter empfehlen. Es ist ein gutes würdiges Bild, aber in den Köpfen spuken die konventionellen Formen der römischen Schule, und selbst sein schönes harmonisches Kolorit hat der Künstler zu Gunsten einer allerdings glänzenden, aber grellen und harten Färbung preisgegeben. Wenn Vasari trotzdem dieses Bild als das vorzüglichste Werk des Meisters preist, so ist dies nur aus seiner einseitigen Verherrlichung der florentinisch-römischen Schule zu erklären. Nachmals finden wir Girolamo wieder in Venedig mit verschiedenen Aufträgen beschäftigt; 1538 aber erhielt er einen Ruf an den Hof König Heinrichs VIII. von England, der den vielgewandten Künstler mit einem Jahrgehalt von 400 Scudi zum Architekten und Ingenieur ernannte, sich einen Palast von ihm entwerfen liess und ihn unter seine

Edelleute aufnahm. Als Girolamo 1544 bei der Belagerung von Boulogne im Dienst des Königs beschäftigt war, verlor er durch eine Kanonenkugel das Leben.

Wir schliessen diese Uebersicht mit der etwas räthselhaften Gestalt eines Künstlers, welchen Vasari unter dem Namen *Morto da Feltre* kennt, und in welchem wahrscheinlich ein aus jener Stadt stammender Künstler *Pietro Luzzi* zu vermuthen ist. Er soll zur Zeit, als Pinturicchio im Vatikan arbeitete, nach Rom gekommen sein und sich in den antiken Ruinen bis nach Portici und Bajae hin mit glühendem Eifer dem Studium der klassischen Dekorationen gewidmet haben; dann sei er nach Florenz gegangen, um vor den Kartons Lionardo's und Michelangelo's sich auch zum Figurenmaler auszubilden. Aber durch die Grösse dieser florentinischen Kunst entmuthigt, habe er sich zu seinem dekorativen Fach zurückgewandt und von angesehenen Männern wie Soderini und Doni Aufträge erhalten. Nach Venedig zurückgekehrt, habe Giorgione ihn bei seinen Arbeiten für das Kaufhaus der Deutschen verwendet. Darauf habe er sich aber nach dem Friaul begeben, von wo ihn die Kriegsereignisse vertrieben und zur Annahme venezianischer Dienste bestimmt hätten. So sei er nach Zara gekommen und dort bald in einem Gefechte gefallen. Diese Lebensgeschichte ist romantisch genug; was aber von Werken des angeblichen Morto da Feltre oder Pietro Luzzi in Feltre und den umliegenden Orten vorhanden ist, beweist wohl jene Stilmischung, verräth aber nicht eigentlich einen Künstler von höherer Bedeutung. Im Museum zu Berlin sieht man ein Madonnenbild mit den Heil. Stephanus und Maurizius, welches durch eine nicht anzufechtende Inschrift als Werk eines *Lorenzo Luzzi* bezeichnet wird. Dieser Künstler, welcher neuerdings mit Pietro Luzzi zusammengeworfen wurde, muss gleichwohl von jenem unterschieden werden. Das Berliner Bild, welches durch seine milde, weiche Färbung auffallend an Moretto erinnert, stammt wahrscheinlich aus der Kirche S. Stefano in Feltre.

Bedeutendere Erscheinungen finden wir um den Beginn des 16. Jahrhunderts in Brescia, wo sich erst um diese Zeit eine eigene Schule zu hoher Eigenthümlichkeit entfaltet. Nachdem bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts die paduanischen Einflüsse auch hier unter Künstlern wie Foppa die Richtung der Malerei bestimmt hatten, ge-

wann nunmehr, durch die politische Abhängigkeit gefördert, die farbenprächtige Kunst Venedigs siegreichen Eingang. Eine Uebergangsstellung scheint zunächst *Floriano* oder *Fioravante Ferramola* einzunehmen. Als die Stadt 1512 von den Franzosen im Sturm erobert und in furchtbarster Weise geplündert wurde, traf auch Ferramola das Geschick, dass seine Werkstatt von der wüthenden Soldateska verwüstet wurde. Der berühmte Anführer des französischen Heeres, Gaston de Foix, der bald darauf in der Schlacht von Ravenna den Heldentod finden sollte, hatte schon die vollständige Zerstörung der Stadt beschlossen, als ein edler Patrizier, Pietro Porcellaja, ihn durch seine Vorstellungen von dieser Gräuelthat zurückhielt. Zum Dank dafür liess die Stadt den Patrioten durch Ferramola in der Kirche S. Pietro in einem Wandgemälde verewigen, welches freilich nicht mehr vorhanden ist. Auch der feindliche Heerführer soll dem Künstler damals zu einem Bilde gesessen haben, von welchem Mündler eine alte Copie in der Galerie zu Versailles entdeckt hat. Die wenigen erhaltenen Werke Ferramola's, wie der kreuztragende Christus in der Galerie zu Brescia, die Fresken von 1514 in S. Maria zu Lovere, die Verkündigung in einer Lunette am Carmine zu Brescia, lassen einen Künstler erkennen, der von paduanischen und ferraresischen Einflüssen ausgehend sich allmählich zu freierer Entwicklung erhebt.

Ungleich bedeutender ist *Girolamo Romanino,* der seinen Namen von dem kleinen bei Bergamo gelegenen Romano empfing, wo er um 1485 geboren ward. Wo er seine erste Ausbildung erhalten hat, können wir nicht nachweisen, denn der brescianer Maler Stefano Ricci, welcher ihn zuerst unterrichtet haben soll, ist für uns nur ein Name ohne alle Bedeutung. Jedenfalls hat Venedig früh auf Romanino eingewirkt, und auch die Künstler des Friaul, besonders Pellegrino, mögen ihm früh bekannt geworden sein. Ohne Frage aber sind es vorzüglich Giorgione und Palma, deren glänzende Farbenwirkungen ihm als höchstes Muster vor Augen standen. Ohne zu den grossen Meistern der Kunst zu gehören, hinter denen er durch eine oft nachlässige und oberflächliche Behandlung, besonders auch durch eine Vorliebe für unfeine, ja plumpe Gestalten zurückbleibt, steht Romanino doch durch die feurige Gluth seiner Bilder, durch die festliche Pracht und die strahlende Wirkung auf einer achtungswerthen Höhe. Auch im feierlichen Aufbau seiner Altartafeln schliesst es sich in würdiger Weise den Ueberlieferungen der grossen Kunst seiner Zeit an.

Zu seinen früheren Werken gehört eine Madonna im Museum

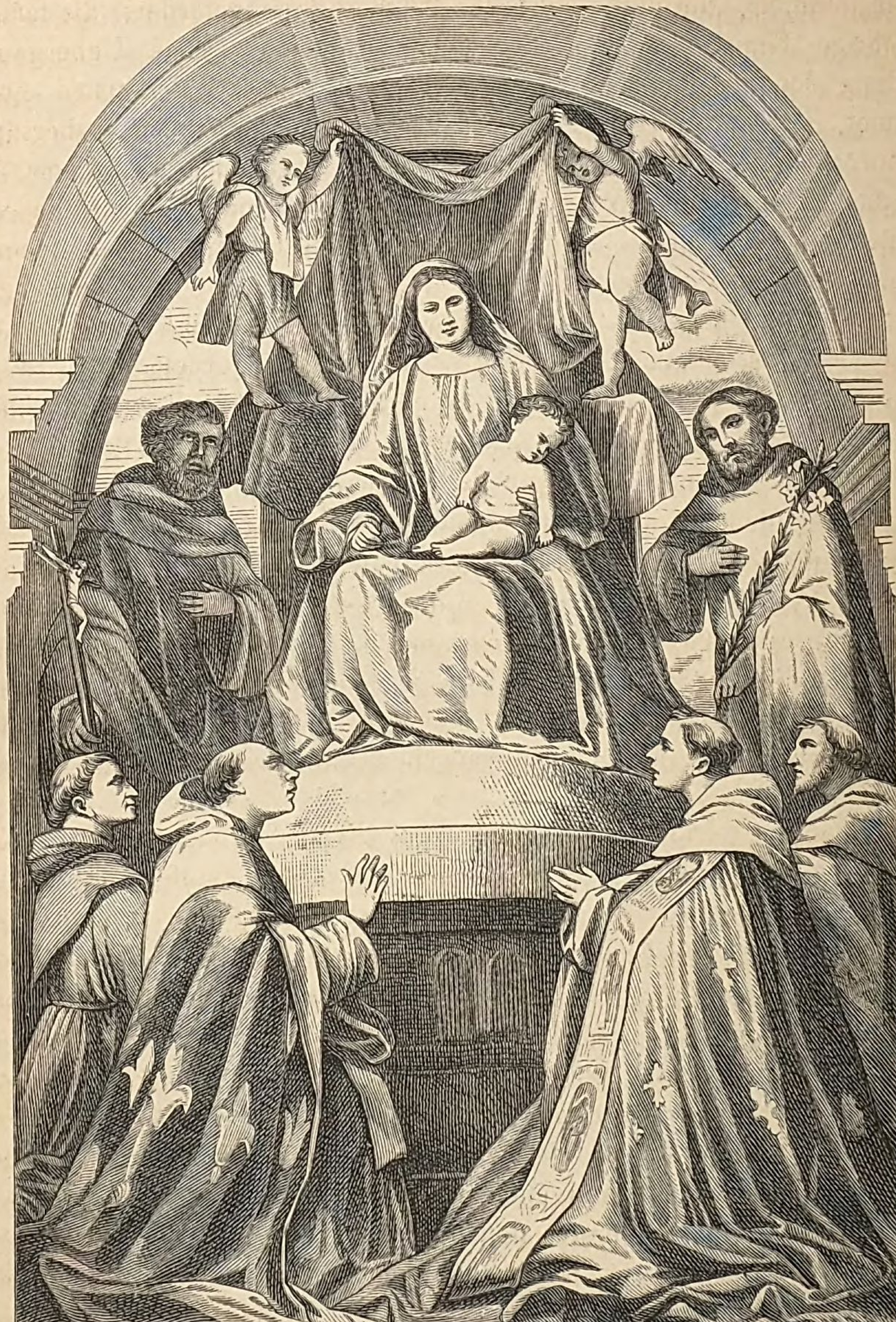


Fig. 133. Thronende Madonna, von Romanino. Brescia.

zu Berlin, aus S. Francesco in Brescia stammend. Die allgemeine Anordnung mit einem auf der Stufe des Thrones musicirenden Engel und zwei andern Engelknaben, die hinter der Madonna einen dunkel-

grünen Teppich ausgespannt halten, während die Heil. Rochus und Ludwig zu den Seiten stehen, erinnert an die herkömmliche venezianische Auffassung, die hier in ziemlich freier Behandlung, wenn auch noch in etwas flüchtiger Zeichnung, mit grosser Kraft des Kolorits sich geltend macht. Zu glänzender Wirkung erhebt sich seine Kunst in der prächtigen Altartafel in S. Francesco zu Brescia, welche die Jahrzahl 1502 trägt, aber wahrscheinlich nur zur Bezeichnung des Datums der Stiftung, da der Künstler erst später zu dieser Reife gelangt ist. (Fig. 133.) Unter einem prächtigen Triumphbogen sitzt die thronende Madonna, von Franziskus und Antonius, Bernardin, Ludwig, Bonaventura und noch einem h. Franziskanermönch verehrt, während hinter ihr zwei tänzelnde Engelchen einen Teppich halten. Das Bild erinnert im Aufbau und der Farbenpracht an die Schule Bellini's, während man in der fast ekstatischen Bewegung einen Nachklang von Francia und einen Vorboten Correggio's zu erkennen vermeint. Von hinreissender Wirkung ist die gewaltige Farbengluth und Leuchtkraft, welche durch die tiefen und doch klaren Schattenmassen noch gehoben wird. Die lebendigen Bewegungen und die energischen Charakterköpfe lassen den etwas gleichgültigen Ausdruck der Madonna fast vergessen. Der reich geschnitzte alte Rahmen erhöht noch den Effekt des Ganzen, das sehr an Palma erinnert.

Bald nach Vollendung dieses Bildes brach die Katastrophe über die unglückliche Stadt herein, die sich am 3. Februar 1512 gegen die ihr aufgedrungene französische Besatzung erhob und dieselbe zum Rückzug in die Citadelle zwang. Aber Gaston de Foix eilte von Bologna herbei und eroberte in wüthendem Angriff die Stadt, die einem furchtbaren Gemetzel und einer noch grauenhafteren dreitägigen Plünderung preisgegeben wurde. Romanino war rechtzeitig diesen Greueln entwichen und nach Padua gegangen, wo damals gerade Tizian thätig war und der Prachtbau von S. Giustina sich erhob. Für die Mönche dieses Klosters erhielt der Künstler 1513 den Auftrag, die grosse Altartafel auszuführen, welche man jetzt in der Galerie daselbst sieht und die den Namen des Meisters trägt: „Hieronimi Romani de Brixia opus". Auch hier sieht man wieder die Madonna, unter einem prachtvollen Triumphbogen thronend, von vier Heiligen verehrt, während zwei Engelknaben, in keck tänzelnder Bewegung mit einem Fuss auf dem Throne stehend, sie eben bekrönen. Ein dritter sitzt ihr zu Füssen und spielt das Tambourin. Es ist wieder ein sehr bedeutendes Werk von prachtvoll frischen und leuchtenden Farben,

die gleich den weiten Gewändern und bauschigen Aermeln wieder an Palma erinnern. Das rothe Gewand der Madonna hat einen Stich in's Bläuliche, der blaue Mantel zeigt grünes Futter, der Vorhang ist saftgrün, Alles aber in grosser Leuchtkraft harmonisch zusammengestimmt. Auffallend und wieder an Palma erinnernd ist die fast gedunsene Weichheit der Köpfe. In der Krönung des prächtigen alten Rahmens sieht man den todten Christus, von einem weinenden Engel gehalten, warm im Kolorit und fein empfunden, in den Zwickeln des Bogens zwei einzelne Köpfe von Heiligen, und im Fussgesims die drei unschuldigen Kinder, deren Reliquien in S. Giustina aufbewahrt wurden, überaus weich und fast zu duftig gemalt.

Flüchtiger ist das ebendort befindliche grosse Bild des Abendmahls aus demselben Kloster, breit in den Massen und von kräftigem venezianischem Kolorit, aber gar zu unruhig und würdelos in der Composition. Endlich ist in derselben Galerie ein kleineres Altarbild der Madonna vom Jahre 1521, worin der Künstler dem Moretto so nahe kommt, dass man fast diesen darin erkennen möchte. Die Madonna sitzt vor einem gelblich rothen Vorhang und hält das auf ihrem Schooss stehende Kind, während neben dem Throne die Heil. Benedict und Justina stehen und zu ihren Füssen ein allerliebster Engel aus einem grossen Notenbuch singt. Den Hintergrund bildet eine hübsche Landschaft. Das Bild ist ungewöhnlich streng in der Zeichnung und von bleichem Kolorit, welches keine rechte Tiefe hat. Auch die Formen sind etwas schwer und die Modellirung ist mühsam. Im Kloster von S. Giustina sind ausserdem noch einige Fresken Romanino's von geringerem Werth erhalten.

Ungleich bedeutender sind die Bilder, mit welchen er 1519 und in dem folgenden Jahre den Freskenschmuck des Domes zu Cremona ergänzte, nachdem man ihn 1517 dort hinberufen hatte, um die Arbeiten Altobello's abzuschätzen. Damals war Pordenone hier noch nicht aufgetreten, und so mussten denn die von Romanino ausgeführten Darstellungen Christi vor Pilatus, der Geisselung, der Dornenkrönung und des Eccehomo einen bedeutenden Eindruck machen. Gegenüber seinen cremonesischen Vorgängern zeigt er sich als ein Mann der neuen Zeit durch freiere Composition, flottere Behandlung, wirkungsvollere Färbung; doch ist nicht zu verkennen, dass neben ansprechenden und würdigen Gestalten auch mancher derb realistische, ja triviale Zug unterläuft.

Nach Brescia zurückgekehrt, fand er fortan an dem inzwischen

herangewachsenen Moretto einen künstlerischen Gefährten, mit dem er in freundschaftlicher Gemeinsamkeit thätig war. So entstanden 1521 die Bilder in S. Giov. Evangelista, wo das Gastmahl Christi beim Pharisäer, die Auferweckung des Lazarus, die Evangelisten Matthäus und Johannes, und in der Lünette die Verehrung des Sakraments auf Romanino fallen. Es sind Arbeiten, die trotz übler Erhaltung Schwerfälligkeit der Formen und verschwommene, dabei oberflächliche Ausführung deutlich erkennen lassen und daher wenig erfreulich wirken. Noch andere Reste von Fresken ähnlichen Charakters sind in den Kirchen und der Galerie der Stadt zu sehen. Ungleich werthvoller ist die Communion des h. Apollonius in S. Maria Calchera, eins der schönsten Werke seiner mittleren Zeit, durch würdige Gestalten, Innigkeit des Ausdrucks, stille Sammlung und ein mildes harmonisches Kolorit dem Moretto so nahestehend, dass man den Einfluss des jüngeren Meisters auf den älteren deutlich gewahrt. Von ähnlicher Art ist eine schöne Madonna mit zwei Heiligen und einem knieenden Stifter in der Sammlung Erizzo-Maffei; noch bedeutender aber ist das grosse aus S. Alessandro stammende Madonnenbild in der Nationalgalerie zu London, welches zwar in Form und Ausdruck etwas gewöhnlicher, aber in der Lebendigkeit der Bewegungen und in der kraftvoll harmonischen Farbe sehr anziehend wirkt. Auf den Flügelbildern sind je zwei einzelne Heilige dargestellt. Ein sehr tüchtiges Bild von energischem Ausdruck und tiefer Farbenwirkung ist sodann die aus S. Faustino stammende grosse Pietà im Museum zu Berlin.

Fortan bemerkt man immer mehr, wie Romanino, durch den Einfluss Moretto's bestimmt, sein früher ungemein gluthvolles Kolorit abdämpft und mildert, so dass der venezianische Goldton sich in den für die Brescianer bezeichnenden Silberton umwandelt. Solcher Art ist die Verlobung der h. Katharina in der Sammlung Erizzo-Maffei, der kreuztragende Christus in der städtischen Galerie, endlich die Pietà und die Geburt Christi in S. Giuseppe. Dahin gehört ferner die Himmelfahrt Mariä in S. Alessandro zu Bergamo, ein Werk von bedeutender Kraft und Grösse der Auffassung. Von anderen unerheblichen Werken des Künstlers darf Umgang genommen werden; doch mag erwähnt werden, dass im Schloss zu Trient ansehnliche Reste von Fresken vorhanden sind, welche Romanino dort um 1540 ausgeführt hat. Im Treppenhause zunächst sieht man an den Gewölben verschiedene flott behandelte Fresken, welche seine Hand erkennen lassen; sein Hauptwerk dort ist aber die Dekoration der grandiosen Halle im ersten Stock, welche

sich mit einer Bogenstellung auf mächtigen ionischen Marmorsäulen gegen den grossen Hof öffnet. An der flachen Decke des Spiegelgewölbes sieht man Apollo, der auf seinem mit drei prachtvollen Schimmeln bespannten Wagen in stürmischer Eile dahinfährt. Erstaunlich geschickt ist hier die Perspektive gehandhabt, so dass die gewaltigen Rosse durch die Luft zu fliegen scheinen. Daneben sind in zwei Seitenfeldern Gruppen von allegorischen Figuren angeordnet, in sämmtlichen Stichkappen aber spielende Putti in reizvoller Mannichfaltigkeit der Motive und Bewegungen gemalt. Neben diesen idealeren Elementen verlangte aber auch die Wirklichkeit ihr Recht, und so füllte der Künstler sämmtliche Lünetten mit heiteren Genrescenen, indem er Gruppen von Musikanten, Schmausenden, halbbekleidete Frauen, die, als wollten sie sich salviren, mit beiden Füssen über die Gesimse herabklettern, mit einem kecken Uebermuth, der bis dicht an die Grenze geht, darstellte. Daneben kommen aber auch Simson und Delila, Judith und anderes Aehnliches vor. Das Ganze ist von festlich reizvoller Wirkung, licht und warm gemalt, wohl in Zeichnung und Verkürzung hie und da etwas flunkernd, aber in der flotten Keckheit doch anziehend. Es ist ein Abglanz italienischer Lebenslust der hohen Renaissance, dicht an der Schwelle deutschen Landes.

Das letzte uns bekannte Werk des Künstlers ist die Bergpredigt vom Jahr 1557 in S. Pietro zu Modena, die schon ein Nachlassen seiner Kräfte verräth. Von den bei den Venezianern beliebten einzelnen Halbfiguren sieht man im Museum zu Berlin ein frühes Werk der Judith mit dem abgeschlagenen Haupte des Holofernes, etwas geziert und sentimental in der Auffassung, aber sorgfältig gemalt mit jenem frischen schmelzenden Kolorit, welches an Palma erinnert. Dass Romanino auch als Bildnissmaler Tüchtiges leistete, beweisen zwei männliche Brustbilder in der Galerie zu Brescia. Der Künstler starb 1566.

Neben ihm ist als bedeutendster Meister zu Brescia der treffliche *Alessandro Bonvicino* zu nennen, allgemeiner bekannt unter dem Namen *Moretto*, um 1498 in Rovato bei Brescia geboren. Er vor Allen ist der Künstler, welcher die goldtönige venezianische Malerei in jenen feinen Silberton umstimmte, der für die Schule von Brescia so bezeichnend ist. Einer der jüngsten unter den grossen Meistern der Zeit, hält er mit treuer Gesinnung unentwegt an den kirchlichen Anschauungen fest und giebt dem Altarbild noch einmal eine Ausprägung, welche durch freie Grösse des Stils, hohen Adel der Gestalten, schlichte Macht der Charaktere in der ganzen oberitalienischen Kunst nur in

Tizian ihresgleichen findet. Damit verbindet sich ein milder, bisweilen wehmuthvoll angehauchter Ernst innig religiöser Empfindung, wie er wenigen Künstlern dieser Zeit eigen ist. Von Moretto's Studiengang ist uns wenig überliefert. Er mag zuerst unter Ferramola sich der Kunst gewidmet haben, mit dem wir ihn 1518 an den Orgelbildern im alten Dom zu Brescia beschäftigt finden. Doch darf wohl daran erinnert werden, dass Civerchio, der ebenfalls in Brescia thätig war, in seinem Altarwerk zu Crema vom Jahr 1519 (I, 501) eine auffallende Verwandtschaft mit Moretto verräth, der damals kaum schon zu ähnlicher Freiheit des Stils durchgedrungen war. Jedenfalls bekunden die frühesten Arbeiten des jungen Meisters entschiedene Anklänge an die Venezianer, namentlich an Palma und Tizian, mit denen sich dann Einflüsse des erheblich älteren Romanino kreuzen. Als er 1521 mit diesem sich in die künstlerische Ausstattung der Sakramentskapelle in S. Giov. Evangelista zu Brescia theilte und er dort Elias in der Wüste, die Mannalese, das Abendmahl, sowie die Evangelisten Markus und Lukas und einige Prophetenbrustbilder ausführte, verrieth er in diesen Werken schon eine überaus würdige und lebensvolle Auffassung, die sich den ebendort befindlichen Arbeiten Romanino's überlegen zeigt. Schon hier klingt ein Zug rafaelischer Anmuth hinein, der in der Folge sich noch kräftiger bei Moretto geltend macht, ohne ihn jedoch zu einer äusserlichen Nachahmung rafaelischer Typen zu verführen. Offenbar hat der Künstler Kupferstiche nach dem grossen Urbinaten studirt, dessen Formenadel und Seelenreinheit ihm innerlich so verwandt waren, dass sie unwillkürlich in seine Auffassung eindrangen. So gewann sein Stil einen Adel im Faltenwurf, in weihevoller Schönheit der Köpfe und ergreifender Würde des Ausdrucks, wie wir ihn bei keinem Andern in der ganzen Gruppe der Venezianer antreffen.

Ganz herrlich zeigt sich diese grossartige Auffassung in dem mächtigen Altarbild der Krönung Mariä in S. Nazaro e Celso, mit S. Franziskus und Nikolaus, dem jugendlichen Erzengel Michael und dem knieenden Joseph. (Fig. 134.) Grossartig aufgebaut und doch in freier malerischer Anordnung, bietet es einen Zusammenklang frei bewegter Gestalten mit herrlich abgestuftem Ausdruck der Empfindung und in einer vollkommen weich verschmolzenen und doch kräftigen Farbe. In der weihevollen Gestalt der Madonna, mit dem herrlichen an Palma erinnernden Kopfe ist die sinnliche Ueppigkeit jenes Meisters zu hohem Adel umgebildet; auch Christus ist in Gestalt, Ausdruck und Bewegung voll Würde; unter den prachtvoll charakterisirten

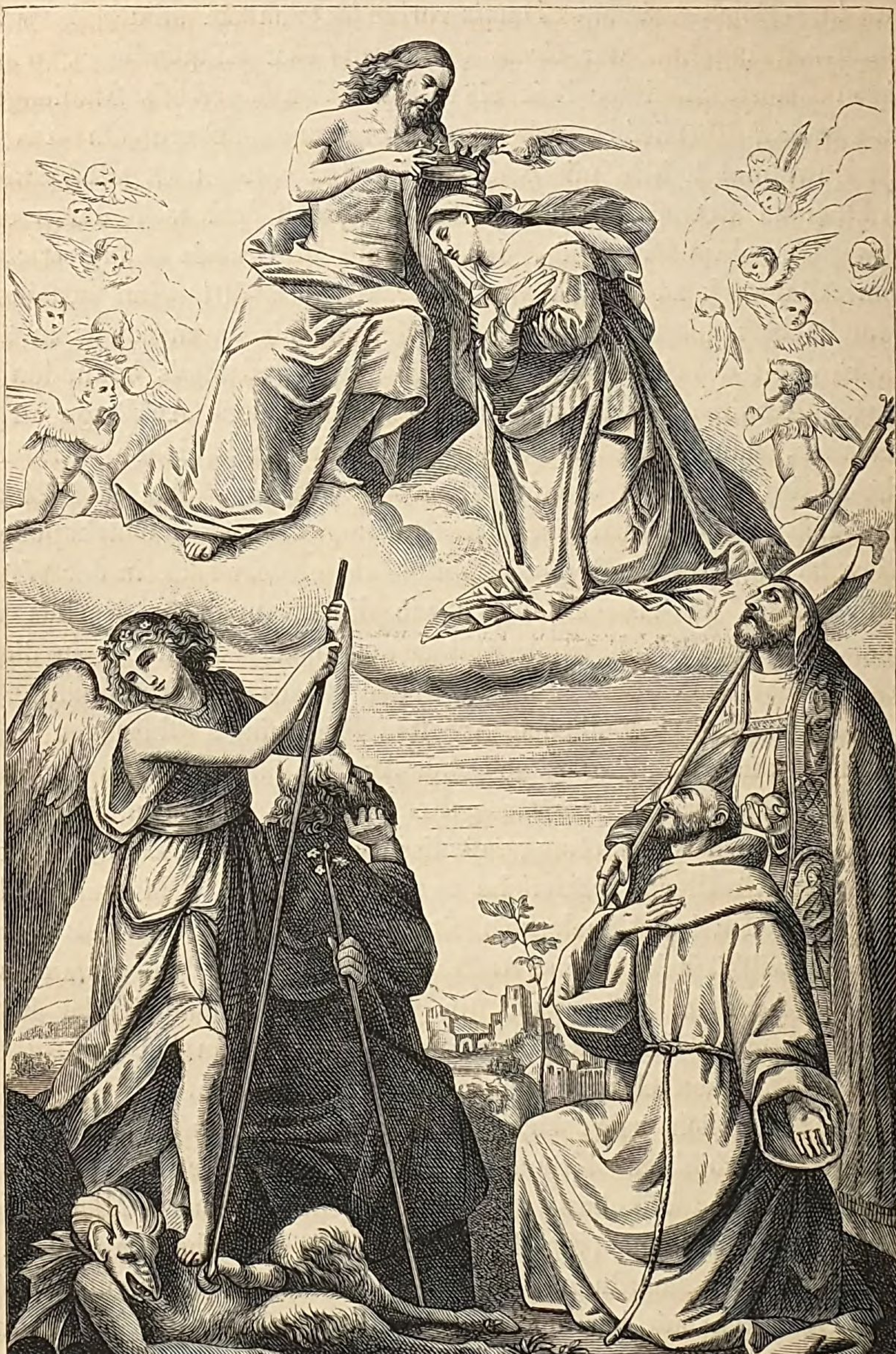


Fig. 134. Krönung Mariä, von Moretto. Brescia.

Heiligen leuchtet die Jugendgestalt Michaels mit einer fast überirdischen Schönheit hervor. Voll feiner Empfindung ist auch die Gestalt des h. Joseph, der sich sinnend mit untergeschlagenem Arm auf seinen

Lilienstab stützt; ein neues originelles und dabei poetisches Motiv. Kaum jemals hat der Meister etwas Herrlicheres geschaffen. Ein nicht minder bedeutendes Werk ist die grosse Verklärung der Madonna in der städtischen Galerie; weiter in S. Giov. Evangelista das Hochaltarbild der Madonna mit Johannes dem Täufer und dem Evangelisten, S. Augustinus und Agnes, ebenfalls ein Werk von feierlich grossartigem Aufbau, dessen Farbe jedoch gelitten hat. In einem andern Meisterwerk derselben Kirche, einer Darstellung des Kindermords, zeigt sich Moretto auch leidenschaftlichen Scenen gewachsen. Das Bild, welches ebenfalls nicht unversehrt geblieben, verräth mehr als irgend ein anderes eingehende Studien Rafael's. Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Epoche gehört sodann die Himmelfahrt der Madonna im Alten Dom, wieder ein Werk voll inniger Empfindung und von mild gedämpftem, dabei doch kraftvoll tiefem Kolorit, die Gruppe der Apostel voll freudiger Aufregung. Ungefähr um dieselbe Zeit entstand das edle Bild der thronenden Madonna auf dem Hochaltar in S. Clemente mit dem h. Clemens in prächtigem Bischofsornat und dem ritterlichen h. Florian, gegenüber St. Dominikus und vor ihm knieend Katharina, welcher andererseits Magdalena entspricht. Es ist wieder ein Bild voll Adel und milder Harmonie, dabei von eigenthümlicher Anordnung, da die Madonna innerhalb eines Säulenganges mit Balustrade hoch auf Wolken thront und das Christkind darreicht. Allerliebste Engel schmücken den Bau mit Kränzen und Guirlanden. Dieselbe Kirche, in welcher der Meister sein Grab gefunden hat, besitzt noch mehrere seiner Werke. Zunächst in der östlichen Seitenkapelle des nördlichen Nebenschiffs Melchisedek, der dem Abraham Brod und Wein bringt, während oben der Erlöser mit den Leidenswerkzeugen auf Wolken liegt, wieder eine eigenthümliche hochpoetische Composition, ursprünglich gewiss vortrefflich, aber jetzt in der Farbenwirkung stark beeinträchtigt. Man erkennt fast in allen Werken Moretto's wie der Meister bestrebt war, aus dem Herkömmlichen sich zu neuen Anschauungen und freier malerischer Composition zu erheben; aber sein tiefes Gefühl behütet ihn vor dem Stillosen und Naturalistischen, in welches manche seiner oberitalienischen Zeitgenossen verfielen. In der zweiten Seitenkapelle derselben Kirche sieht man sodann eine thronende Madonna zwischen den beiden überaus anmuthigen Katharinen von Alexandria und von Siena, während unten an der Stufe des Thrones Paulus und Hieronymus dargestellt sind, ein leider ebenfalls stark mitgenommenes Werk. Von geringerer Art ist in der dritten Kapelle die Tafel der h. Ursula mit ihren Gefährtinnen,

etwas zu monoton und flach in der Charakteristik. Endlich ebendort in einer südlichen Kapelle ein Altarbild mit der h. Cäcilia, welche von Barbara und Lucia, Agnes und Agatha begleitet ist, eine treffliche Gruppirung mild schöner Gestalten, fein und edel, leider ebenfalls übel zugerichtet.

In einem merkwürdigen Gegensatz zu diesen idealen Gruppen steht das in energischem Realismus nach Art der Venezianer durchgeführte Bild der dortigen Galerie, welches in kraftvoll warmem, an Tizian erinnernden Kolorit Christus mit den Jüngern in Emmaus darstellt. Auch eine Madonna mit dem Kinde in einer schönen Landschaft sitzend, von den Hirten verehrt, ist ein Bild, das durch den tiefen warmen Ton an die Venezianer erinnert. In derselben Sammlung ist sodann noch eine treffliche Verkündigung hervorzuheben. In S. Pietro in Oliveto sah man ehemals die jetzt im bischöflichen Palast befindlichen vier Bilder aus dem Leben des h. Petrus, die zu des Meisters lebendigsten Arbeiten gehören. Der mittleren Zeit Moretto's entstammen ferner die grossartige Tafel der Magdalena, welche Christus die Füsse wäscht, in S. Maria Calchera, ein Bild von tizianischer Noblesse, sodann die Geburt Christi in S. Maria delle Grazie, eine köstliche Familienscene; in derselben Kirche das herrliche Altarbild des h. Antonius von Padua mit S. Antonio Abbate und S. Niccolo da Tolentino, wieder ein Werk von mächtigem tizianischem Kolorit und grossartig feierlichem Aufbau.

Aehnliche Höhe der Entwickelung zeigt die Altartafel vom Jahr 1530, welche man rechts in einer Seitenkapelle von S. Francesco sieht. Sie enthält in der Mitte unter einer Bogenhalle die h. Margaretha, eine Gestalt von ernster, grossartiger Schönheit, zu welcher Franziskus schwärmerisch hinblickt, während andererseits der h. Hieronymus ganz in sein Buch vertieft ist, und zwei reizende Engelknaben am Gebäude hinklettern, um ein Blumengewinde daran zu befestigen. Es ist ein einfach edles Bild, in der Farbe ungemein tief und kräftig bei weich verschmolzenem Vortrag. Ueberaus eigenthümlich sodann ist die Votivtafel der Madonna in S. Maria de' Miracoli am ersten Altar rechts, 1539 für Galeazzo Rovelli ausgeführt. Unter dem Schutz des h. Nikolaus, einer würdevollen Greisengestalt, erscheinen vier Knaben vor der Madonna, die seitwärts auf einem Throne sitzt und das in lebhafter Bewegung auf ihrem Schooss reitende Christkind auf die unten stehende Gruppe aufmerksam macht. Diese malerisch freie Composition ist gleichsam die Uebersetzung von Tizian's Pala Pesaro in's schlicht Gemüthliche. Wir haben hier ohne Frage eins der liebenswürdigsten

und holdesten Werke des Meisters, das ausserdem durch kraftvolles, weich abgetöntes Kolorit hervorragt. Etwas früher vielleicht ist das merkwürdige Bild im Belvedere zu Wien, welches einen reich gekleideten vornehmen Mann vor der h. Justina knieend darstellt. (Fig. 135.)



Fig. 135. S. Justina, von Moretto. Wien.

Dieses edle in feinem Ton durchgeführte Bild erhält durch den Gegensatz der grossartig jungfräulichen Gestalt mit der energischen, innig bewegten Figur des knieenden Verehrers das Gepräge vornehmen Adels und schlichter Anmuth. Von ähnlicher Behandlung ist die ebenfalls in feinem Silberton durchgeführte allegorische Figur des Glaubens in der Ermitage zu Petersburg, sodann die grossartige Gestalt der

Madonna, die einem stummen Knaben erscheint, in der Kirche zu Paitone bei Brescia. Eine eigenhändige Wiederholung dieser herrlichen Madonna, aber ohne den Knaben, in der Galerie zu Dresden.

Im Jahr 1540 malte Moretto das edle Bild der Madonna mit den Heiligen Agnes, Cäcilia, Agatha und Lucia, welches man am vierten Altare links in S. Giorgio zu Verona sieht, eins seiner schönsten, freiesten Werke, köstliche milde Gestalten, meisterlich abgewogen in ungezwungener Mannichfaltigkeit der Bewegungen, in weichem silbergrauen Ton durchgeführt. Aus dem folgenden Jahr 1541 stammt die grossartige Altartafel des Museums zu Berlin, welche ebenfalls für eine veronesische Kirche gemalt war. (Fig. 136.) Sie zeigt auf Wolken schwebend die herrlich bewegte Gruppe der Madonna mit der h. Elisabeth, dem Christuskind und dem kleinen Johannes, von anbetenden Engeln umgeben. Einer von ihnen schwebt mit einem Spruchband herab, unten aber kniet der Stifter, Abt Arnoldi, eine ehrwürdige Greisengestalt, in herzlichem Gebet, und ihm gegenüber sein Neffe, eine prächtige Prälatenfigur, mit inbrünstigem Aufblick, die Rechte wie betheuernd auf die Brust legend. Es ist wiederum ein Werk von grossartigem Aufbau, Gestalten von tizianischer Würde, das Kolorit kräftig durchgebildet und von feierlicher Wirkung. Dieselbe Sammlung besitzt unter Nr. 187 eine grosse, ebenfalls mit dem Namen des Meisters „Alexander Morettus Brix.“ bezeichnete Anbetung der Hirten; ein Werk etwas derberen Gepräges, das in seinen naturalistischen Gestalten ein Vorläufer für die Auffassung der Bassani ist; aber die köstliche Schaar der jubelnden Engelknaben, welche auf dem Dach der Hütte sich tummeln und in neckischem Spiel ein grosses Spruchband mit dem „Gloria in excelsis“ halten, ist wieder ein ächter poetischer Gedanke Moretto's.

In den folgenden Jahren entstand, unter einer ansehnlichen Reihe von Werken, zunächst für S. Giuseppe in Brescia 1542 eine minder bedeutende Madonna mit Franziskus und einem knieenden Stifter, sodann für S. Nazaro e Celso eine Darstellung der Verklärung Christi zwischen Moses und David, wieder etwas weniger gelungen im Ausdruck, auch in der Bewegung Christi ungenügend, dagegen die den Erlöser umschwebenden Engel mit den Leidenswerkzeugen voll frischer Anmuth. Weiter gehört in diese Zeit das treffliche Altarbild der thronenden Madonna mit den grossartigen Gestalten der vier Kirchenväter in der Städel'schen Sammlung zu Frankfurt, von herrlichem Aufbau und machtvoller Charakteristik, nur die Madonna mit dem Kinde etwas weniger gelungen. In derselben Galerie sieht man eine

ursprünglich ebenfalls sehr treffliche Tafel der thronenden Madonna mit Sebastian und Antonius, nicht minder grossartig aufgebaut, voll weicher Anmuth und Innigkeit, nur in der Farbenwirkung durch Ausbesserungen beeinträchtigt. Vom Jahr 1544 sodann stammt das herr-



Fig. 136. Votivbild, von Moretto. Berlin.

liche Bild in S. Maria della Pietà zu Venedig, welches Christus als Gast im Hause des Pharisäers darstellt, während Magdalena sich zu seinen Füssen niedergeworfen hat. Hier ist in der weltlichen Pracht der Darstellung und in den genrehaften Episoden, sowie in der reichen Abstufung des Kolorits der unmittelbare Vorgänger Paolo Veronese's zu

erkennen. Von verwandter Art ist die Hochzeit zu Kana in S. Fermo zu Lonigo.

Zu den tüchtigsten Werken des Künstlers gehören noch ein Christus an der Martersäule im Museum zu Neapel, fein im Silberton durchgeführt, eine Madonna mit den h. Hieronymus und Bartholomäus in der Galerie des Vatikan, zwei Tafeln mit je zwei Heiligen im Louvre und eine Madonna in der Galerie Leuchtenberg zu Petersburg. Ein treffliches Werk ist auch der Tod des Petrus Martyr in der Ambrosiana zu Mailand, namentlich aber die auf Wolken thronende, von Hieronymus, Antonius und Franziskus verehrte Madonna in der Brera Nr. 129, ein treffliches Bild, dem Berliner in der Zeit und der Art der Ausführung nahestehend. Ebendort sieht man drei Tafeln mit einzelnen Heiligen, von edler Charakteristik, endlich noch eine Himmelfahrt der Madonna. Die Nationalgalerie zu London besitzt ein stattliches Bild der auf Wolken schwebenden von mehreren Heiligen verehrten heil. Familie, in der feierlichen Anordnung und der Kraft des Kolorits an das Berliner Bild erinnernd. Nur der in der Mitte stehende h. Bernardinus ist von unangenehmer Charakteristik. Zu den spätesten Werken des Meisters zählt endlich die grosse Darstellung der Trauer um den todten Erlöser, welche Hr. Frizzoni in Bergamo besitzt, bezeichnet „1554 men. Oct.“ Es ist eine grandiose Composition von erschütternder Macht des Schmerzensausdruckes, dabei von gewaltiger Kraft tief gestimmten Farbentons und von machtvoller Breite der Behandlung.

Moretto gehört ausserdem zu den grössten Meistern der Porträtmalerei, worin er durch Adel der Auffassung und Feinheit malerischer Behandlung mit Tizian wetteifert. Ein treffliches Bild dieser Art vom Jahr 1533 ist der sogen. Arzt im Palast Brignole zu Genua; andere gediegene männliche Brustbilder sieht man in der Sammlung Erizzo Maffei und in der öffentlichen Galerie zu Brescia; ebenso ein tüchtiges Bildniss in der Galerie Pitti und ein meisterhaftes Bild des Grafen Sciarra Martinengo in der Nationalgalerie zu London, von fesselnd melancholischem Ausdruck, ein Werk ersten Ranges, von wundervoller Leichtigkeit und Freiheit, schmelzend weich gemalt. In solchen Werken lässt der Künstler gern eine Auffassung zur Geltung kommen, die man eine lyrische, subjectiv stimmungsvolle nennen darf.

Es scheint, dass Moretto bald nach 1556 gestorben ist. Dass er bis in die letzte Zeit seines Lebens mit unverminderter Kraft thätig war, beweist das oben erwähnte grosse Bild der Trauer um den Leichnam Christi vom Jahr 1554 bei Herrn Frizzoni.

Als Schüler des Meisters lernen wir *Giov. Battista Moroni* kennen, der hauptsächlich als Porträtmaler einen hohen Rang einnimmt. Um 1510 in dem Dorfe Bondo, unweit Brescia, geboren, lebte er bis 1578. Die Bildnisse seiner guten Zeit zeichnen sich durch energische Auffassung der Wirklichkeit, gediegenste Durchführung und fein abgetöntes Kolorit aus; erst in der späteren Zeit verfällt er in eine zu monotone röthliche Carnation und in Flauheit der Behandlung.

Neben Moretto ist endlich *Gian Girolamo Savoldo* zu nennen, der zu Brescia geboren, 1508 in die Zunft zu Florenz als Meister aufgenommen wurde, später in Brescia, vorübergehend in Treviso und endlich in Venedig thätig war, wo wir ihn 1548 noch am Leben finden. In seinen kirchlichen Bildern hat er manche Verwandtschaft mit Moretto, steht aber hauptsächlich unter dem Einfluss der Venezianer, und zwar in der früheren Zeit des Giorgione, später des Tizian. Wahrscheinlich ist er nicht lange in Florenz geblieben, da wir keine Spuren florentinischer Kunst bei ihm wahrnehmen. Die erste sichere Nachricht über ihn datirt aus Treviso, wo ein sonst nicht bekannter Fra Marco Pensaben 1520 sich verpflichtet hatte, für die Kirche S. Niccolò ein Altarbild auszuführen. Nachdem dieser räthselhafte malende Klosterbruder einige Vorschüsse erschlichen hatte, machte er sich aus dem Staube und war trotz aller Nachforschungen nicht aufzutreiben. Nun wurde Savoldo beauftragt, das kaum begonnene Bild zu vollenden. Im Herbst 1521 kam er von Venedig nach Treviso und schuf jenes herrliche Bild, welches man jetzt noch auf dem Hochaltar von S. Niccolò bewundert. Es ist ein Werk ersten Ranges, in den grossen Formen der eben zur vollen Freiheit entfalteten Kunst ausgeführt. In glänzender Goldmosaiknische thront die Madonna, eine edle, in den Formen und Haltung an Bellini erinnernde Gestalt. Wie sie die eine Hand auf die Thronlehne stützt und das vor ihr stehende segnende Kind auf ihrem Schoosse hält, das ist völlig ein Motiv Bellini's. Auch der an den Stufen des Thrones sitzende Engelknabe mit der Laute erinnert an jenen Meister. Zu jeder Seite der Madonna stehen drei Heilige, Hieronymus, Thomas von Aquin und der jugendliche Liberalis in ritterlicher Rüstung, gegenüber Dominikus, Nikolaus und Benedict IX. Voll Macht und Lebensfülle in tief bräunlichem glühendem Kolorit und in grossartig breiten Formen bekundet sich ein Künstler, der sich selbständig aus Bellini's Schule zu höchster Freiheit und Lebendigkeit entwickelt hat. Er berührt sich darin mit Sebastian del Piombo und bewährt sich in mächtiger Anspannung der Kräfte besonders durch

die grandiosen Köpfe und den tief gestimmten Fleischton als Mitstrebender Giorgione's und Tizian's.

Ein höchst bedeutendes Bild von fast tizianischer Macht in S. Maria in Organo zu Verona in der vierten Kapelle links, die Madonna mit vier gewaltigen Heiligen darstellend, Petrus und Paulus, Bernardus und Zeno, welches ebenfalls dem Meister gehört, verräth gewisse Anklänge an Moretto. Auch die Anbetung der Hirten in der Galerie Pitti, Nr. 423, dort dem Tizian beigelegt, ist ein durch prächtige Farbenwirkung ausgezeichnetes Bild Savoldo's. Dasselbe gilt von der auf Wolken schwebenden Madonna mit dem Kinde, die von Petrus, Paulus, Hieronymus und Dominikus verehrt wird, in der Brera, ein nobles Bild von freier Grösse und gluthvoller Macht der Fleischtöne, wobei die Figuren sich äusserst wirksam in dunkler Silhouette gegen den lichten Himmel absetzen. An Palma erinnert der Künstler bei jenen idyllischen Darstellungen der Geburt Christi oder der h. Familie; eine treffliche Anbetung der Hirten dieser Art in der Galerie zu Turin Nr. 119 und ebendort unter Nr. 118 eine h. Familie mit S. Franziskus, die fast ebenso in Hamptoncourt wiederkehrt.

Ausser solchen kirchlichen Bildern hat Savoldo mit grossem Talent jene genrehaften Halbfiguren vorgeführt, welche wir zuerst bei Giorgione antrafen. Dieser Art ist namentlich die schelmisch anmuthige Mädchengestalt im Museum zu Berlin, die halb in ihre Mantille gehüllt, im Dämmerlicht des Abends vorüberhuscht und mit dem schalkhaften Blick den Beschauer zu fesseln weiss. Das Bild ist mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Auch anderwärts findet man in Galerien ähnliche Werke, die sich meist unter dem Namen Giorgione's verstecken.

Auch *Calisto Piazza* aus Lodi schloss sich den Venezianern an, verräth dabei aber namentlich Einflüsse Romanino's. So in seiner Heimsuchung vom Jahr 1521 in S. Maria in Calchera zu Brescia, in der Geburt Christi von 1524 in San Clemente daselbst, mehr noch in der mit dem Namen des Künstlers bezeichneten Altartafel der thronenden Madonna mit Hieronymus und Johannes dem Täufer in der Brera Nr. 450, wo die Madonna allerdings etwas eingeengt wird durch die beiden nackten Heiligen, übrigens ein Bild von energischen Typen und kräftig glühender Farbe. Auch der von zwei Engeln gekrönte h. Stephanus zwischen Augustinus und Nikolaus in derselben Galerie ist ein tüchtiges mit dem Namen des Künstlers bezeichnetes Werk. In diesen Arbeiten geben sich rafaelische Einflüsse zu erkennen.

Vom Jahre 1526 besitzt das Belvedere in Wien eine Darstellung der Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers von flotter Freiheit der Behandlung. Seit 1529 finden wir Calisto dann in seiner Vaterstadt Lodi, und aus dieser Zeit datirt die Altartafel mit dem Kindermord im Dom und die Enthauptung Johannes des Täufers in der Incoronata. Noch mehrere spätere Werke des Künstlers sieht man in derselben Kirche. Dass er auch als Freskomaler grosses Geschick entfaltete, verrathen die aus San Maurizio in die Brera gelangten Bilder, namentlich eine Hochzeit zu Kana, angeblich vom Jahr 1545.

Auch Bergamo, welches seit geraumer Zeit der venezianischen Machtsphäre angehörte und seit 1428 dauernd im Besitz der Republik von S. Marco geblieben war, vollzog in dieser Epoche seine Schwenkung vom lombardischen zum venezianischen Stil. War doch Palma selbst ein Bergamaske, der jedoch so früh nach Venedig kam und so unbedingt in die Entwicklung der dortigen Kunst eingriff, dass wir ihn unter den Venezianern zu betrachten hatten. Anders verhält es sich mit verschiedenen Künstlern von Bergamo, die, durchweg von geringerer Bedeutung, gewisse lokale Eigenheiten ausbilden, in welchen freilich der venezianische Stil die Grundlage bildet. Solcher Art war *Francesco da Santa Croce*, von seinem Geburtsort im Thal des Brembo so genannt. Er gehört noch zu der älteren Gruppe, die aus den Anschauungen Bellini's hervorging, dessen alterthümliche Weise er als verspäteter Nachzügler noch bis 1541, wo sein letztes, uns bekanntes Werk entstand, festhielt. Er begegnet sich darin mit seinem Landsmann Previtali und nähert sich in manchen seiner Werke dem Bissolo, dem er in der verblasenen Behandlung der Farbe bisweilen gleicht. Wie sehr er durch Bellini bedingt ist, erkennt man an der thronenden Madonna in S. Pietro Martire in Murano vom Jahre 1507, einem anmuthigen Bilde von weichem lichtem Farbenton, auf welchem der Künstler sich ausdrücklich als Schüler Giovanni Bellini's bezeichnet. Etwas früher (1504) entstand die mit der Jahrzahl und dem Namen des Künstlers „Franciscus de Santa crucis" bezeichneten Verkündigung in der Galerie von Bergamo, etwas lahm in der Composition und bunt in der Färbung, aber von anziehendem Ausdruck. Merkwürdig alterthümlich mit breiten schweren geistlosen Typen zeigt er sich auf der grossen Tafel der Akademie zu Venedig vom Jahre 1513, welche

den auferstandenen Christus der Magdalena erscheinend darstellt. Hier nennt er sich mit seinem Beinamen Rizo („Franziscus Rizus"). Auf seiner Anbetung der Könige in der Galerie zu Berlin, die sich durch zierliche Sorgfalt der Behandlung auszeichnet, fallen wieder die ausdruckslosen rundlichen Formen auf, die sich in sehr verschwommener, ja verblasener Farbenbehandlung darstellen.

Neben ihm ist der jüngere *Girolamo da Santa Croce* von ähnlicher Grundlage ausgegangen, wie sein grosses Altarstück des thronenden Thomas von Aquin vom Jahr 1520 in S. Silvestro zu Venedig beweist. Seine nicht seltenen Arbeiten von meist kleinem Format sind meistens noch mit alterthümlicher Zierlichkeit behandelt, nicht eben geistvoll, aber hübsch und anziehend durch ein blühendes Kolorit. Eine Reihe von Bildern besitzt das Museum zu Berlin; namentlich eine Geburt des Christkindes, das von Maria, Joseph und den Hirten verehrt wird, während man im Hintergrunde der reichen Gebirgslandschaft die h. drei Könige heranziehen sieht. Ebenso schön gemalt und mit hübscher Landschaft, aber auch ähnlich ausdruckslos und gleichgültig ist in derselben Sammlung ein h. Sebastian. Die Krönung der Madonna, ebenfalls ein kleines Bild derselben Galerie, ist lebendiger componirt, wiederum fein und warm im Kolorit, dabei die Landschaft duftig abgetönt. Noch anziehender, von köstlicher Feinheit der Stimmung, ist der landschaftliche Hintergrund auf einem kleinen Bilde der Kreuzigung ebendort, wo die Figürchen sehr modern, dabei ohne Tiefe des Ausdrucks sind, die Färbung aber warm und frisch. Steifer und härter gemalt ist sodann ebendort die Kreuztragung. Auch die Galerie zu Dresden besitzt zwei ähnliche kleine Bilder, welche das Martyrium des h. Laurentius (eine Wiederholung im Museum zu Neapel) und die Geburt Christi schildern. Ein kleines Bild der Anbetung der Könige sieht man in der Galerie Manfrin zu Venedig, mehreres in der Galerie zu Bergamo.

Eins seiner letzten Bilder ist das Abendmahl vom Jahr 1549 in S. Martino zu Venedig, eine Reihe lebensgrosser Figuren, von lebendigem Ausdruck in den tüchtig charakterisirten Köpfen, die Composition und Auffassung der um einen runden Tisch gruppirten Gestalten freilich schon sehr modern, aber die Farbe tief und kräftig. Das ganze Werk offenbart das Ergebniss eines energischen Wetteifers mit den grossen Künstlern der Zeit. In derselben Kirche sieht man einen auferstandenen Christus, offenbar ein frühes, schlicht anziehendes Werk des Meisters.

Ein Künstler von etwas schwankender Eigenthümlichkeit ist sodann der ebenfalls aus der Brembana stammende *Giovanni Busi*, genannt *Cariani*, den wir von 1508—1541 nachweisen können. Er ist nicht bloss durch Andachtstafeln, sondern namentlich durch Gruppenbilder von Porträts nach Art des Licinio bekannt, und neuerdings schreibt man ihm manche, ehemals dem Giorgione beigelegte Bilder wie Jakob und Rahel in der Galerie zu Dresden zu. Bei Herrn Frizzoni in Bergamo sieht man eine Madonna in einer Landschaft mit Hieronymus und Franziscus, mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, nicht gerade bedeutend in den Typen, aber von prächtiger Farbenwirkung, die den Einfluss Palma's deutlich verräth. Ebenso besitzt die Galerie daselbst zwei Altartafeln mit Stephanus und Katharina, die gleichfalls dem Palma nahekommen. Ein anderes Bild derselben Sammlung, die Madonna mit sieben Heiligen darstellend, lässt eine Mischung mit Einflüssen Lotto's erkennen, und dasselbe gilt von der Kreuztragung Christi und der Ehebrecherin vor Christus ebenda.

Anziehender ist eine Reihe von Halbfigurenbildern und Porträts, von denen wir ein weibliches Brustbild, vorzüglich aber ein mit dem Namen des Künstlers bezeichnetes Porträt des Rektors der Universität Padua, des Philosophen und Mediciners Caravaggio in derselben Galerie hervorheben. Ein treffliches Werk, früher dem Giorgione zugeschrieben, ist das Bildniss eines Herrn mit zwei eleganten Damen in der Galerie zu Oldenburg, welches durch den Schmelz der Carnation, durch die Feinheit des Ausdruckes (es wird als Eifersuchtsbild bezeichnet) und durch geistvolle Freiheit der Behandlung in der That jenem grossen Meister sehr nahe kommt, so dass es sich fragt, ob man es mit vollem Recht einem doch immer nur untergeordneten Künstler wie Cariani zuschreiben darf. Dasselbe Bedenken lässt sich auch bei jenem berühmten Dresdener Bilde nicht ganz unterdrücken. Wir verzichten darauf, den immerhin etwas zweifelhaften Spuren des Künstlers weiter zu folgen.

Ungleich bedeutender ist ein anderer Bergamaske, *Lorenzo Lotto,* ein überaus beweglicher und phantasievoller Künstler von besonders anschmiegendem Talent, in hohem Grade empfänglich für die verschiedensten Einflüsse und deshalb auch in seinen Werken von grosser Verschiedenartigkeit der Richtungen. Als Sohn des Tommaso de Lotis aus einer weitverbreiteten bergamaskischen Familie, scheint er frühzeitig nach Venedig gekommen zu sein und dort zuerst den Einfluss Bellini's und seines Landsmannes Previtali erfahren zu haben. Da seine

erste nachweisbare Thätigkeit in das Jahr 1505 fällt, so mag er um 1480 geboren sein. In Venedig erlebte er noch in frischer Jugend das epochemachende Auftreten Giorgione's, den Wetteifer mit Tizian und Palma. Zu dem letzteren, an den ihn schon die Bande der Landsmannschaft fesselten, trat er in nähere Beziehungen und empfing durch ihn die Richtung auf ein reiches wohlverschmolzenes Kolorit und auf anmuthig weiche Auffassung der Gestalten. In seiner weiteren Entwicklung muss er dann in direkte Beziehungen, wenn nicht zu Correggio selbst, so doch zu den Werken des Meisters gekommen sein, dessen sensible reizbare Natur in seinem beweglichen Temperament lebhaften Anklang fand. Dann wieder gerieth der vielbewegte Künster unter den Einfluss des mächtigen tizianischen Stils, so dass man das Bild einer proteusartigen Mannichfaltigkeit bei ihm empfängt. Dazu kommt endlich, dass er überaus früh, eben durch den raschen Wechsel seiner Stilphasen, in's Gesuchte und Gezierte verfällt.

Als selbständigen Meister finden wir ihn zuerst im Jahre 1505 zu Treviso, dann aber 1508 neben anderen Lombarden in Rom mit Arbeiten für den Vatikan betraut. Aus diesem Jahre besitzt die Galerie Borghese ein mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1508 bezeichnetes Bild der Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen, das dem Palma sehr nahe steht, aber durch die lebendig geistreiche Composition und eine noch etwas alterthümliche Behandlung die Eigenthümlichkeit Lotto's schon deutlich hervortreten lässt. Aus demselben Jahr datirt ein stattliches Altarbild der thronenden Madonna mit sechs Heiligen und zwei an den Stufen des Thrones musizirenden Engeln in S. Domenico zu Recanati, darüber eine Pietà, wiederum ein Bild, welches durch eigenthümliche Stilmischung die vielseitige Empfänglichkeit des Künstlers verräth, ja sogar wie das vorige an Einflüsse Dürer's gemahnt, den Lotto in Venedig kennen gelernt haben mag. In noch frühere Zeit gehört ohne Zweifel eine heilige Familie im Museum zu Neapel, welche sogar noch auf der Stufe der Bellini'schen Schule steht, deren Kraft hier jedoch etwas verwässert erscheint. Auch die Verlobung der Katharina in der Pinakothek zu München ist ein Bild dieser früheren Zeit, überaus fein und klar in der Färbung, mit zart durchsichtigem Helldunkel, die Zeichnung genau und mit geschickter Anwendung von Verkürzungen, der Ton fast gläsern, das Ganze ungemein liebenswürdig, die Landschaft scharf und zierlich, fast wie von Dürer's Hand.

Eine weitere Entwicklungsstufe bildet der büssende Hieronymus

im Louvre, ein kleines Bild mit hochpoetischer, fast miniaturhaft ausgeführter Landschaft, deren Auffassung und Behandlung den Einfluss Giorgione's verräth. Aehnlicher Art ist das Landschaftliche in einem Madonnenbilde der Bridgewater-Galerie zu London; noch entschiedener aber verräth sich Giorgione's Einfluss in dem Bilde der drei Lebensalter in der Galerie Pitti, welches jedoch stark gelitten hat. Vielleicht sein edelstes Werk aus dieser Epoche ist die ergreifende Pietà in S. Maria dell' Orto zu Venedig, wo der Körper Christi noch herb und streng aufgefasst, aber trefflich modellirt und in weichem schmelzendem Vortrag gemalt ist. Die tiefe Kraft des Kolorits, das durch einen beschattenden Baum ein stimmungsvolles Helldunkel erhält, der ergreifende Ernst des Ausdrucks, die energische Farbenwirkung, das Alles bezeugt einen lebendigen Wetteifer mit Giorgione. Eine merkwürdige Wandlung seines Stils bezeichnet sodann die Grablegung in S. Floriano zu Jesi vom Jahr 1512, wo zwar die Landschaft noch an Giorgione erinnert, aber in der Farbenbehandlung und der stark gesteigerten Ausdrucksweise sich plötzlich eine Einwirkung Costa's und Francia's geltend macht.

Noch mächtiger, aber dabei wieder mehr in venezianischer Richtung ist das grosse Bild in S. Pietro in Alzano, welches den Tod des Petrus Martyr in ergreifender Weise schildert. Aus dem Jahr 1516 stammt sodann die Altartafel der thronenden Madonna mit zehn Heiligen am Hochaltar von S. Bartolommeo zu Bergamo, eins seiner bedeutendsten Werke, von mildem klarem Kolorit und innig edlem Ausdruck, aber in der weltlichen Heiterkeit des Tones und in dem Streben nach gefälliger Grazie merkwürdig mit Correggio zusammentreffend. Noch auffallender nähert er sich jenem Meister in dem grossen Altarbild der thronenden Madonna vom Jahr 1521 am vierten Altar rechts in S. Spirito daselbst. Die weichen Lufttöne, das duftige Helldunkel, die strahlend herrlichen Köpfe, die stark bewegten Motive der vier den Thron umgebenden Heiligen, namentlich aber die fast theatralische Art, mit welcher die Madonna die Hand ausstreckt und auf das Kind zeigt, das Alles gemahnt stark an Correggio. Von der leichten Schöpferkraft des Künstlers giebt nichts eine so deutliche Vorstellung, als die Thatsache, dass er in demselben Jahre 1521 ein zweites noch kolossaleres Altarwerk zu Stande brachte, die Hochaltartafel in S. Bernardino. Auch hier ist es wieder die thronende Madonna, die ebenfalls die Hand in effectvoller Bewegung ausstreckt; auch hier umgeben vier Heilige mit stark erregtem Ausdruck den

Thron, und vier ächt correggeske schwebende Engel in den kühnsten Verkürzungen halten den grünen Teppich, während ein schreibender Engel am Fuss des Thrones sitzt. Namentlich an dem letzteren bemerkt man, wie die bauschenden Gewänder den Bau des Körpers völlig verdecken, eine bei Lotto immer mehr hervortretende Eigenheit. Das Bild ist von einer kolossalen Gewalt der Farbe, kräftig und doch weich verschmolzen, nur der rothe Mantel der Madonna etwas zu intensiv leuchtend, Bau und Wirkung des Ganzen ungemein grossartig, aber wie bei Correggio schon stark weltlich. Aus demselben Jahr endlich stammt noch ein drittes Bild, der Abschied Christi von seiner ohnmächtig zusammenbrechenden Mutter im Museum zu Berlin, voll Empfindung, aber etwas flüchtig gemalt; sodann von 1522 eine Tafel mit der h. Katharina in der Galerie Leuchtenberg zu Petersburg; von 1523 in der Galerie zu Bergamo eine Verlobung der Katharina, prachtvoll gemalt in frischen leuchtenden Farben, aber schon ungemein geziert im Ausdruck. Denselben Gegenstand behandelte er im folgenden Jahre 1524 noch einmal in dem ebenfalls glanzvoll wirkenden Bilde, welches man im Quirinal sieht. Von einer grossen Altartafel in S. Giov. Battista zu Ponteranica bei Bergamo und von den Fresken in S. Barbara zu Trescorre vom Jahre 1524 vermögen wir keinen Bericht zu geben; aber die Wandgemälde in S. Micchele zu Bergamo, sowie ein Freskobild in S. Domenico zu Recanati, welches die Glorie des h. Dominikus darstellt, zeigen seine glänzende Gabe auch für diese Technik auf der vollen Höhe der Meisterschaft. Auch sonst war er um diese Zeit mehrfach in den Städten der ankonitanischen Mark beschäftigt, wie er denn 1526 eine Altartafel der thronenden Madonna für die Minoritenkirche zu Jesi malte.

Die kriegerischen Unruhen trieben Lotto bald nach dieser Zeit nach Venedig, wo es an Aufträgen für den begabten und gewandten Künstler nicht fehlte. Im Jahr 1529 entstand das Altarbild mit der Verherrlichung des h. Nikolaus, welches man im Carmine auf dem zweiten Altare links sieht. Der Heilige ist in Wolken thronend, von Engeln und der h. Lucia, sowie von Johannes dem Täufer umgeben dargestellt. Es ist ein Werk von gediegener Behandlung und poetischer Auffassung, die besonders in der herrlichen Waldlandschaft mit dem weiten Höhenblick anziehend wirkt. Das glühende, nobelgestimmte, ächt venezianische Kolorit zeigt, dass er die Einflüsse Correggio's abgestreift hatte und in lebendigen Wetteifer mit Palma und Tizian getreten war. Noch grossartiger ist die Altartafel in S. Giovanni

e Paolo, welche in ähnlicher Weise den thronenden h. Antoninus darstellt, während im Vordergrund an einer Balustrade mehrere Mädchen erscheinen, welchen im Auftrage des Heiligen die Aussteuer gegeben wird; ebenfalls durch ein warmes kraftvolles Kolorit ausgezeichnet. Aus dem Jahr 1531 datirt die treffliche Kreuzigung in der Kirche von Monte S. Giusto bei Ancona, aus demselben Jahr die Doppeltafel des h. Sebastian und Christophorus im Museum zu Berlin unter Nr. 323, ein Werk von ächt venezianischer Haltung.



Fig. 137. Heilige Familie von L. Lotto. Uffizien.

Das Jahr 1533 ist durch die gemüthvolle Anbetung des Christkindes in der Galerie zu Bergamo bezeichnet, wo die Madonna das am Boden schlafende Kind liebevoll anschaut, während Joseph dasselbe der verehrungsvoll nahenden Katharina zeigt, wieder von glänzender Farbenwirkung und mit hübschem landschaftlichen Grunde, aber von stark geziertem Ausdruck. Eine reichere Gruppe ähnlicher Art zeigt das schöne Bild im Belvedere zu Wien, wo die mit dem Kinde unter einem Baume sitzende Madonna durch köstliches Helldunkel sich auszeichnet und die fein abgetönte Farbenwirkung nur durch das kalte Blau des Mantels leidet; übrigens so schön und poe-

tisch empfunden wie wenige seiner Bilder. Eine ähnlich gemüthvolle Scene ist die Anbetung des Christkindes in der Galerie zu Brescia; nicht minder anziehend die frei malerisch componirte h. Familie vom Jahr 1534 in den Uffizien (Fig. 137). Die Anordnung ist sehr eigenthümlich und für Lotto bezeichnend; denn die h. Anna sitzt auf Kissen und ihr im Schoosse liegt halb aufgerichtet die Madonna, die in reizender Bewegung das auf ihrem Knie stehende Christkind zärtlich an sich drückt. Dieses umhalst herzlich die Mutter, wendet sich aber zum h. Joseph, der mit innigem Ausdruck den Kleinen betrachtet, während hinter ihm der h. Hieronymus verehrungsvoll naht. Das Ganze ist wie im Geiste Correggio's entworfen. Eine andere verwandte Darstellung in der Galerie Manfrin zu Venedig ist noch völlig im Charakter Palma's und Bonifazio's gehalten, hat aber im Kolorit stark gelitten. Vortrefflich ist ferner die kleine Tafel mit dem büssenden Hieronymus in poetischer Landschaft, welche die Galerie Doria in Rom besitzt, minder erfreulich die Trauer um den todten Christus in der Brera Nr. 207, die auffallend schlecht componirt und dabei bunt und hart in der Farbe ist. Dieses Bild stammt aus Treviso, wo Lotto 1544 sich aufhielt und vielfach beschäftigt war. Ein ergreifendes Werk ist noch immer trotz starker Verunglimpfungen die grosse Altartafel im Museum zu Stuttgart, welche den Gekreuzigten mit den ausdrucksvollen Gestalten der Maria und des Johannes darstellt. Die am besten erhaltene Figur Christi ist in warmem Ton trefflich durchgeführt, durch Adel der Formen und des Ausdrucks ausgezeichnet. Aus dem Jahre 1546 besitzt die Kirche S. Giacomo del Orio zu Venedig eine stattliche Altartafel der thronenden und von Engeln gekrönten Madonna, die von vier Heiligen verehrt wird, ein Werk, das in der gediegenen Leuchtkraft sich wieder ganz venezianisch geberdet. Vollends tizianisch muthet uns ein h. Rochus im Palast Giovanelli an, der den nach allen Seiten schillernden Meister wieder im venezianischen Fahrwasser zeigt. Endlich finden wir ihn 1550 abermals in Ancona, wo er ein schwaches Altarbild der Madonna für S. Maria della Pace malte. Die letzte Zeit seines Lebens brachte der alternde Meister in Loreto zu, wohin er sich zurückgezogen hatte und wo er bald nach 1554 gestorben ist. Im Regierungspalast daselbst sieht man nicht weniger als acht aus dem Dom stammende Bilder, die jedoch grösstentheils tiefe Erschöpfung verrathen.

Lotto gehört auch als Bildnissmaler zu den tüchtigsten Meistern der Zeit, und wetteifert in Würde der Auffassung und koloristischer

Feinheit mit Tizian, während bisweilen eine schmelzende Weichheit der Behandlung an Correggio erinnert. Zu seinen frühesten Werken gehört das Doppelporträt der beiden Aerzte della Torre aus Padua vom Jahre 1515 in der Nationalgalerie zu London, von geistvoller Lebendigkeit der Auffassung. Vom Jahre 1523 besitzt das Museum zu Madrid das gediegene Doppelporträt eines Brautpaares, vom Jahre 1537 stammt das angebliche Porträt des Bandinelli in der Galerie zu Hamptoncourt, welches durch den Schmelz der Behandlung und die Feinheit der Auffassung so sehr an Correggio erinnert, dass es lange Zeit diesem zugeschrieben wurde. Gewiss darf man Lotto auch das neuerdings dem Correggio zugesprochene männliche Porträt im Belvedere zu Wien beilegen, von welchem oben S. 442 die Rede war. Weiter gehört ihm ein bedeutsames, früher dem Pordenone zugeschriebenes Porträt in der Galerie Borghese, sowie der angebliche Sansovino der Galerie zu Berlin, und ebendort ein anderes Brustbild, welches man für ein Selbstporträt des Meisters hält. Besonders aber sind zwei ausgezeichnete männliche Brustbilder in der Brera und noch mehr ein köstliches Frauenporträt ebendort hervorzuheben, überaus fein und edel aufgefasst, in dem weichen Ton fast an Moretto erinnernd, das duftig gemalte Fleisch mit grau-grünlichen, in's Braune übergehenden Schatten. Es genügt uns, diese Beispiele aus einer weit grösseren Zahl von Bildnissen hervorzuheben.

Länger als die übrigen Schulen Italiens blühte die venezianische mit einer fast unerschöpflichen Lebenskraft, die sie dem gesunden und hohen Naturalismus verdankte, welcher ihrer künstlerischen Auffassung zu Grunde lag. Ihre Nachblüthe greift weit über die Grenze hinaus, die wir unserer Darstellung zu ziehen haben. Denn während *Tintoretto* mit bewusstem Eklektizismus das Farbenprinzip der Venezianer mit dem grossen Stil Michelangelo's zu verschmelzen sucht, steht in *Paolo Veronese* ein jüngerer Künstler auf, der auf der Basis des von Tizian Gewonnenen die Kunst zu noch reicheren Entwicklungen und zu einer noch glänzenderen, freilich mehr weltlichen Pracht entfaltet. Ich muss darauf verzichten, dieser späteren Nachblüthe, in welcher eigentlich noch mehr die Wurzel für die Kunst des 17. Jahrhunderts zu erkennen ist, zu folgen.

Von dem unabsehbar reichen Bilde, welches die italienische Malerei der Renaissancezeit gewährt, hat unsere Schilderung nur die

wesentlichsten Grundzüge festzuhalten gesucht. Was seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der italienischen Malerei die Auflösung brachte, war in erster Linie, dass sie den Kreislauf ihrer Gedanken erschöpft und sich zu einer stilistischen Form durchgearbeitet hatte, welche bald äusserlich und seelenlos werden musste. Damit war der Manierismus hereingebrochen.

Aber auch die inneren Verhältnisse, die geistigen Strömungen der Zeit trugen wie immer zum raschen Verfall der Kunst bei. Nach der kurzen glänzenden Epoche, welche in der Verschmelzung der begeistert aufgefassten Antike mit den christlichen Anschauungen ihr höchstes Ideal fand, war bald ein Rückschlag eingetreten. Die geistvollen Kreise des Humanismus hatten schliesslich über einem erträumten Paradiese die Wirklichkeit so weit vergessen, dass erst die rauhe, gewaltige Thatsache der deutschen Reformation sie zum Bewusstsein der Weltlage brachte. Nun erhob sich, geführt von der neuen Macht des Jesuitismus, die Kirche noch einmal und strebte mit allen Mitteln eine neue Begründung und Erweiterung ihres Reiches an. Je weniger man sich aber zu einer inneren Reform verstehen konnte, desto entschiedener versuchte man es mit einer Steigerung der äusseren Mittel, die alsbald in dem pomphaften Barockstil und in einer ihm entsprechenden plastischen und malerischen Dekoration ihren Ausdruck fand. Die Malerei vor Allem, als die populärste, modernste und wirksamste der drei Künste, wurde zu einer prahlerischen, effekthaschenden Massenproduktion erhitzt, in welcher sehr viel Talent vergeudet wurde, das Virtuosenthum aber allen Ernst und alle Gediegenheit, alle Wahrheit und Schönheit zu Gunsten einer theatralischen Bravour preisgab. Diese Krankheitsgeschichte der Kunst zu verfolgen, verzichtet unsere Darstellung, ebenso wie sie sich's versagen muss, die spätere Neubelebung der Kunst zu schildern. Das grossartige Gemälde des allmähligen Aufsteigens und Wachsens der italienischen Malerei bis zu ihrer höchsten Blüthe, das des eingehenden Studiums jedes Gebildeten werth ist, sollte nicht durch die Betrachtung ihres Hinwelkens und Absterbens abgeschwächt werden.

Nachträge zum I. und II. Band.

Auf dem Schloss Colalto bei Conegliano enthält die Kapelle S. Salvatore einen bedeutenden Freskencyklus aus gothischer Epoche. Nicht bloss, wie Crowe und Cavalcaselle berichten, an der Decke und an der linken Wand des Schiffes, sondern namentlich auch an der westlichen Wand hat ein hervorragender Künstler, der in seiner Entwicklung dem Altichiero und Avanzo nahe steht, eine Reihe von Bildern ausgeführt, welche an der Westwand mit der Beschneidung und Taufe Christi sowie dem Gastmahl des Herodes beginnen und darauf Scenen aus der Legende eines Bischofs folgen lassen. An der nördlichen Seite des Tonnengewölbes sodann sieht man zwei weitere figurenreiche Darstellungen aus derselben Legende; ferner die Verklärung Christi. An der südlichen Gewölbseite, von Westen beginnend, Christus im Tempel lehrend, der Tod der Madonna, wobei der Erlöser ihre Seele zu sich nimmt; dann die Auferstehung Christi. Es sind ausgezeichnete Arbeiten in einem reich durchgebildeten giottistischen Stil, etwa der Richtung Altichiero's entsprechend; die fein entwickelten Gewänder mit kräftigen, lebensvollen Motiven, die ausdrucksvollen Bewegungen, die anmuthigen und würdevollen Köpfe verrathen einen Künstler von selbständiger Empfindung. Dieselbe Hand malte ferner an der südlichen Wand des Schiffs S. Georg, der die gefesselte Jungfrau vom Drachen befreit; dann die h. Ursula mit ihren Jungfrauen, ein Bild voll reizender Gestalten und lieblicher Köpfe, meistens in dem herkömmlichen giotto'schen Typus mit geschlitzten Augen, die h. Ursula aber schon mit dem Ausdruck offener, lebensvoller Anmuth. Daran schliesst sich eine Darstellung der thronenden Madonna, die dem in ein rothes Röckchen gekleideten Christkind die Brust giebt; zu den Seiten des Thrones zwei Bischöfe. Zwei liebliche Engel halten hinter der Madonna einen Teppich ausgebreitet. Die Formen sind schon von weicherer Fülle und anmuthigem Reiz; die Hände namentlich verrathen in ihrer natürlichen Bewegung ein entwickeltes Naturgefühl. Die Färbung ist durchweg licht und klar in warmen Tönen, aber das Streben nach freierem Formgepräge hat schon zu einer kräftigeren Modellirung und einer reicheren Abstufung der Schattirung geführt.

Bei Herrn Morelli in Mailand befindet sich ein männliches Porträt von *Basaiti*, bezeichnet M . BAXITVS . 1521, welches sich bei einem kraftvollen Kolorit von tiefem Ton durch die feine blasse Carnation auszeichnet.

Ebendort eine einfache Madonna mit dem Kinde von *Giovanni Bellini,* bezeichnet IOANNES BELLINVS P. Ein Werk seiner frühen Zeit, wie man an dem kühlen Kolorit, der scharfen, noch fast paduanisch strengen Zeichnung und der mühsamen Modellirung der etwas grossen Hand der Maria erkennt.

Ebendort ein *Botticelli,* die Geschichte der Virginia, in sechs Scenen dargestellt, die geschickt in eine grosse, nach Art einer Basilika mit polygoner Apsis geschlossene korinthische Halle von grosser Pracht vertheilt sind. Bedeutend in der perspektivischen Raumentfaltung; kleine, ungemein energisch gezeichnete und modellirte Figuren, die im Wurf der Gewänder, den hastigen Bewegungen, dem eigenthümlichen Typus der Köpfe den Stil des Künstlers in seiner völligen Reife zeigen. Nicht bloss die menschlichen Figuren, sondern auch die zahlreich angebrachten Pferde von schwerer wuchtiger Race sind in Zeichnung, Bewegung, Verkürzung meisterlich. Das Bild ist leider stark nachgedunkelt, im Uebrigen aber eine der wenigen interessanten Darstellungen aus der antiken Geschichte, die wir aus jener Zeit besitzen.

Im herzoglichen Schloss zu Meiningen: zwei kleine Bilder von *Fiesole,* ein Altärchen von *Taddeo Gaddi* und eine Madonna mit dem Kind, dem kleinen Johannes und dem h. Joseph, von *Marco Palmezzano,* bezeichnet: MARCHVS PALMEZZANVS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT. Etwas steif und hölzern in der Zeichnung, aber von klarer Färbung und ansprechendem Ausdruck.

Ebendort ein grosses Fresko von *Luini,* die h. Familie mit dem kleinen Johannes, der dem Christkind ein Lämmchen bringt.

Auf der im Frühjahr 1879 in Paris veranstalteten Ausstellung von Handzeichnungen aus Privatbesitz sah man eine bei Mr. Malcolm in London befindliche Zeichnung von *Giorgione,* welche die auf dem Concert im Louvre dargestellte sitzende nackte Frau genau in der auf dem Bilde vorkommenden Stellung vorführt. Neben ihr zur Linken steht ein junger Mann, der den Contrabass spielt. Es ist offenbar, wie Charles Ephrussi in dem Katalog der Ausstellung bemerkt, eine erste Skizze zu jenem Bilde, aus welcher der Künstler nachher für sein Gemälde nur die weibliche Figur beibehielt. Die Zeichnung ist kräftig mit der Feder ausgeführt.

Ortsverzeichniss.

Aarau.
Sammlung Rothpletz: *S. Martini* I. 170.
Alnwick.
Sammlung des Herzogs von Northumberland: *Giov. Bellini* I. 534. *Licinio* II. 603. *Tizian* II. 558.
Alzano.
S. Pietro: *Lotto* II. 627.
Ancona.
S. M. della Pace: *Lotto* II. 630.
Antwerpen.
Museum (Akademie): *Fiesole* I. 274. *S. Martini* I. 171. *A. da Messina* I. 562. *Tizian* II. 525.
Aquileja.
Dom: *Pellegrino* II. 590.
Arezzo.
S. Bernardo: *Don B. della Gatta* I. 416.
Compagnia degli Angeli: *Spinello Aretino* I. 155.
Dom: *Berna* I. 177. *P. della Francesca* I. 395.
S. Francesco: *Spin. Aretino* I. 155. *P. della Francesca* I. 394.
Galerie: *Don B. della Gatta* I. 416. *Signorelli* I. 414.
Stadthaus: *Seb. del Piombo* II. 152.
Arona.
Kirche: *G. Ferrari* II. 463.
Asciano.
S. Agostino: *D. di Bartolo* I. 381.
Assisi.
Dom: *N. Alunno* I. 422.
S. Francesco. Oberkirche: *Cimabue* I. 93. *Giotto* I. 120. *Spagna* I. 446. Unterkirche: *Giotto* I. 133. *Giottino* I. 154.
Sta. Maria degli Angeli: *Giunta Pisano* I. 87.
Augsburg.
Galerie: *J. de' Barbari* I. 544. *Licinio* II. 603. *Lionardo da Vinci* II. 67.
Baron Hill. *Rafael Santi* II. 232.
Bassano.
Galerie: *Guariento* I. 208.
Bergamo.
Dom: *A. Previtali* I. 554.
Galerie: *Basaiti* I. 553. *Bastiani* I. 543. *Giov. Bellini* I. 524. 527. *Beltraffio* II. 447. *Cariani* II. 625 (2). *Catena (Biagio)* I. 550. *Vinc. Foppa* I. 488. 489. *Francesco da Sta. Croce* II. 623. *Eus. di S. Giorgio* I. 447. *S. Giovenone* I. 509. *Girolamo da Sta. Croce* II. 624. *Lotto* II. 628. 629. *A. Mantegna* I. 469. *Marescalco (Buonconsiglio)* I. 479. *Melone* II. 481. *A. da Messina* I. 561. *Morone* II. 578. *Palma Vecchio* II. 501. *A. Previtali* I 554. *Solario* II. 449. *C. Tura (il Cosmè)* I. 482. *Bart. Vivarini* I. 517. *Zenale* I. 490.
S. Alessandro: *A. Previtali* I. 554. *Romanino* II. 611.
S. Bartolommeo: *Borgognone* I. 499. *Lotto* II. 627.
S. Bernardino: *Lotto* II. 627.
S. Micchele: *Lotto* II. 628.
S. Sigismondo: *A. Previtali* I. 554.
S. Spirito: *Borgognone* I. 499. *Lotto* II. 627. *A. Previtali* I. 554.
Bei Hrn. Frizzoni: *Cariani* II. 625. *Giov. da Udine* II. 374. *Moretto* II. 620.
Berlin.
Galerie Raczynski: *S. Botticelli* I. 354. *Borgognone (Fossano)* I. 499.
Museum: *Albertinelli* II. 172. *Bagnacavallo (B. Raminghi)* II. 376. *Domenico di Bartolo* I. 382. *T. di Bartolo* I. 181. *Fra Bartolommeo* II. 164. *Basaiti* I. 551. *Beccafumi* II. 409. *Gent. Bellini* I. 535. 538. *Giov. Bellini* I. 525. 526. *Beltraffio* II. 446. *F. Bigio* II. 176. *Bissolo* I. 554. *Bonifazio* II. 568. *Bordone*

II. 570. *Borgognone (Fossano)* I. 499. *S. Botticelli* I. 353. 356. 357. *Bugiardini* II. 177. *Caroto* II. 575. *Carpaccio* I. 541. *Catena (V. di Biagio)* I. 550. *Cima da Conegliano (Giov. Battista)* I. 547. 549. *Correggio* II. 431 (2). *Piero di Cosimo* I. 374. 375. *Cosimo Tura (il Cosmè)* I. 481. *Costa* I. 484. *L. di Credi* I. 372. 373. *Crivelli* I. 520. *Dosso Dossi* II. 390. *G. de Fabriano* I. 215. *Fra Giov. Angelico Fiesole* I. 274. *Fr. Francia (Raibolini)* I. 448. 449. 450. *Giac. Francia* I. 453. *Francesco da Sta. Croce* II. 624. *T. Gaddi* I. 141. *R. del Garbo* I. 376. *Garofalo* II. 384. 386 (2). *Dom. Ghirlandajo* I. 346. 348. *Rid. Ghirlandajo* II. 180. *Giolfino* II. 574. *Giorgione* II. 500. *Giotto* I. 133. *Girolamo da Sta. Croce* II. 624 (2). *Granacci* II. 182. *I. da Imola* II. 378. *Liberale da Verona* I. 479. *Girol. dai Libri* II. 578. *Fra Filippo Lippi* I. 304. *Filippino Lippi* I. 368. *Don Lorenzo (Monaco)* I. 166. *Fior. di Lorenzo* I. 425. *Lotto* II. 628. 629. 631. *L. Luzzi* II. 606. *Mainardi* I. 350. *Mansueti* I. 543. *Andr. Mantegna* I. 464. *Marziale* I. 544. *Matteo di Giovanni* I. 389. *Mazzolino* II. 391. 392. *Melozzo da Forli* I. 401. *Melzi* II. 444. *L. Memmi* I. 171. *Ant. da Messina* I. 561. 563. 564. *Michelangelo Buonarroti* II. 136. 138. *B. Montagna* I. 477. *Moretto* II. 618 (2). *F. Morone* II. 577. *B. de Mutina* I. 200. *A. Nucci* I. 199. *Oggionno* II. 446. *Palma Vecchio* II. 506. *D. Panetti* I. 485. *Pedrini* II. 448. *Pennacchi* II. 604. *Peruzzi* II. 415. *Pesellino* I. 312. *Seb. del Piombo* II. 150. 152. *Piero Pollajuolo* I. 316. *Pinturicchio* I. 444. *Da Pontormo (J. Carucci)* II. 209. *Rafael Santi* II. 217. 229. 237. 313. 341. 344. *Romanino* II. 608. 611. 612. *Cos. Roselli* I. 333. *Pier Fr. Sacchi* I. 500. *Sano di Pietro* I. 386. *Giov. Santi* I. 420. *Andrea del Sarto* II. 203. 204. *Savoldo* II. 622. *Signorelli* I. 414. 415. *Giov. lo Spagna* I. 144. *Tizian* II. 525. 540. 562. 563. *T. della Vite (Viti)* I. 454. *Bartol. Vivarini* I. 219. 517. 518. *M. Zoppo* I. 457.

Besançon.
Dom: *Fra Bartolommeo* II. 164.

Blenheim:
Rafael's Madonna Ansidei II. 231.

Bologna.
Collegio de' Spagnuoli: *M. Zoppo* I. 457.
Madonna della Misericordia: *Francia (F. Raibolini)* I. 449.
Pinakothek: *Bugiardini* I. 177. *Cossa* I. 482. *Costa* I. 484. *Francia (F. Raibolini)* I. 449. *Giac. Francia* I. 453. *I. da Imola* II. 377. *Perugino* I. 435. *Rafael Santi* II. 285. *Vitale* I. 199. *T. della Vite (Viti)* I. 454. *Bart. Vivarini* I. 218.
Dom. Sakristei: *Bagnacavallo* II. 375.
S. Cecilia: *Francia (F. Raibolini)* I. 450.
S. Domenico: *Filippino Lippi* I. 367.
S. Giacomo Maggiore: Meister *Simon* I. 199. *Francia (F. Raibolini)* I. 449. *Costa* I. 483. *I. da Imola* II. 377.
S. Giovanni in Monte: *Costa* I. 483.
S. M. del Baracano: *Cossa* I. 482.
Sta. Maria Mezzarata: *Jacobus Pauli* I. 200.
S. Martino: *Francia (F. Raibolini)* I. 449.
S. Micchele in Bosco: *Bagnacavallo* II. 37. Fresken *I. da Imola's* II. 378.
S. Petronio: *Costa* I. 483.
S. Salvatore: *I. da Imola* II. 378.
S. Vitale: *Bagnacavallo* II. 377.
Servi: *I. da Imola* II. 378.

Borgo S. Sepolcro.
Spitalkirche: *P. della Francesca* I. 395.
S. Antonio: *Signorelli* I. 414.

Bowood.
Im Besitz des Marquis von Lansdowne: *Rafael Santi* II. 232.

Braunschweig.
Museum: *Don Lorenzo (Monaco)* I. 166. *Palma Vecchio* II. 505.

Brescia.
Alter Dom: *Moretto* II. 615.
S. Alessandro: *V. Civerchio* I. 500.
S. Barnaba: *V. Civerchio* I. 500.
Carmine: *Ferramola* II. 607.
S. Clemente: *Moretto* II. 615.
S. Francesco: *Moretto* II. 616. *Romanino* II. 609.
S. Giuseppe: *Moretto* II. 618.
S. Giov. Evangelista: *V. Civerchio* I. 500. *Moretto* II. 613. 615. *Romanino* II. 611.
S. M. di Calchera: *Moretto* II. 616. *Piazza* II. 622. *Romanino* II. 611.
S. M. delle Grazie: *Moretto* II. 616.
S. M. de' Miracoli: *Moretto* II. 616.
S. Nazaro e Celso: *Moretto* II. 613. 618. *Tizian* II. 548.
Galerie: *Ferramola* II. 607. *Lotto* II. 630. *Moretto* II. 615. 616. 620. *Rafael Santi* II. 233. *Romanino* II. 612. *Solario* II. 449.
Sammlung Erizzo-Maffei: *Romanino* II. 611 (2). *Moretto* II. 620.

Budapest.
Galerie Eszterhazy: *Rid. Ghirlandajo* II. 180. *Correggio* II. 425.
Caen.
Museum: *Perugino* I. 433.
Cagli.
S. Domenico: *Giov. Santi* I. 418.
Cambridge.
Fitzwilliam-Museum: *Lion. da Vinci* II. 53. *Albertinelli* II. 172. *Tizian* II. 534. 536.
Canobbio.
Kirche: *G. Ferrari* II. 467.
Carlsruhe.
Galerie: *Alunno* I. 423. *L. di Credi* I. 372.
Casarsa.
Pfarrkirche: *Pordenone* II. 598.
Castelfranco.
Kirche u. Privathaus: *Giorgione* II. 488.
Castiglione Fiorentino bei Arezzo.
Kirche: *Don Bartol. della Gatta* I. 417. *Segna di Buonaventura* I. 169. *Signorelli* I. 414.
Castiglione d'Olona bei Varese.
Baptisterium: *Masolino (da Panicale)* I. 285. 289.
Collegiatkirche: *Masolino da P.* I. 285. 287.
Cefalù.
Dom: I. 71.
Chatsworth.
Galerie: *Rafael Santi* II. 241.
Cividale.
S. M. in Valle: byzant. Malerei II. 582. *Pellegrino* II. 585.
S. M. de' Battuti: *Pellegrino* II. 591.
Dom: *Amalteo* II. 603.
Città di Castello.
S. Domenico und Sta. Cecilia: *Signorelli* I. 414.
Pal. Berioli, bei Graf della Porta II. 219.
Città della Pieve.
Sta. M. de' Bianchi: *Perugino* I. 432.
Cobham Hall (Kent): *Tizian* II. 559.
Colloredo.
Schloss: *Giov. da Udine* II. 374.
Colalto.
Schloss. Kapelle S. Salvatore: *Pordenone* II. 592.
Unbekannt. Künstler: Nachtrag II. 633.
Como.
Dom: *Luini* II. 454.
Conegliano.
Dom: *Cima da Conegliano (Giov. Battista)* I. 546.
Constantinopel.
Sophienkirche. Mosaiken I. 39.
Cortona.
Dom: *Signorelli* I. 414.
Kirche del Gesù, Kloster S. Domenico und S. Niccolo: *Fra Giov. Angel. da Fiesole* I. 265. *Signorelli* I. 414.
Crema.
Dom: *V. Civerchio* I. 501.
Cremona.
Dom: *G. F. Bembo* II. 481. *Boccacino* II. 478. *Melone* II. 480. *Pordenone* II. 597. *Romanino* II. 610.
S. Agostino: *B. Bembo* II. 478. *Perugino* I. 433.
S. Pietro: *G. F. Bembo* II. 481.
S. Quirico: *Boccacino* II. 480.
Andere Kirchen: *Familie Campi* II. 481. 482.
S. Daniele.
S. Antonio: *Pellegrino* II. 583. 586. 587. *Pordenone* II. 600.
Darmstadt.
Galerie: *Rafael Santi* II. 344. *Tizian* II. 534.
Diruta.
S. Antonio: *N. Alunno* I. 422.
S. Francesco: *N. Alunno* I. 422. *F. di Lorenzo* I. 425.
Dresden.
Galerie: *Bagnacavallo* II. 375. *F. Bigio* II. 176. *Bordone* II. 570. *S. Botticelli* I. 354. 356. *Cariani* II. 625. *Catena* I. 550. *Cima da Conegliano* I. 459. *Correggio* II. 419. 431. 432. 436. 442. *Dosso Dossi* II. 390. *Girol. da Santa Croce* II. 624. *Garofalo* II. 386 (2). *Giorgione* II. 496 (2). 497. *Licinio* II. 603. *A. da Messina* I. 561. *Moretto* II. 618. *l'Ortolano* II. 387. *Palma Vecchio* II. 501. 502. 505. 506. *Seb. del Piombo* II. 150. *Rafael Santi* II. 313. 342. *G. Romano* II. 364. *A. del Sarto* II. 198. *Tizian* II. 527. 534. 536. 541.
Dulwich.
Galerie: *Tizian* II. 534.
Eboli.
S. Francesco d'Assissi: *R. de Oderisio* I. 164.
Empoli.
Collegiatkirche: *Don Lorenzo (Monaco)* I. 166.
Escurial:
Tizian II. 557.
Faenza:
G. Pennacchi II. 605.
Fano.
Sta. Croce und Sta. M. Nuova: *Giov. Santi* I. 418.
Ferrara.
Dom: *Cosimo Tura (il Cosmé)* I. 482.

Francia (F. Raibolini) I. 449. *Garofalo* II. 384. *D. Panetti* I. 485.
Galerie: *Carpaccio* I. 543. *F. Cossa* I. 482. *L. Costa* I. 484. *Dosso Dossi* II. 389. *Garofalo* II. 382. 384 (2). 385 (öfter) 387. *Mazzolino* II. 392. *l'Ortolano* II. 387.
Seminario arcivescovile (Palazzo Trotti): *Garofalo* II. 386.
Castell: *Dosso Dossi* II. 391.
Pal. Schifanoia: *Piero della Francesca* I. 398.
Pal. Scrofa: *Garofalo* II. 487.

Florenz.
Akademie: *Albertinelli* II. 172. *Baldovinetti* I. 312. *Fra Bartolommeo* II. 159. 162. 166. *Botticelli* I. 351. 353. 355. *A. del Castagno* I. 281. *Correggio* II. 430. *L. di Credi* I. 370. 371. *Fra Giov. Angelico da Fiesole* I. 272. 273. 274. *Agnolo Gaddi* I. 150. *R. del Garbo* I. 376. *Gentile da Fabriano* I. 214. *Niccolò di Piero Gerino* I. 153. *D. Ghirlandajo* I. 345. 346. *Rid. Ghirlandajo* II. 181. *Giotto* I. 133. 139. *Granacci* II. 183. *Filippino Lippi* I. 367. *Fra Filippo Lippi* I. 304 305. *A. Lorenzetti* I. 173. *Giov. da Milano* I. 143. *Don Lorenzo Monaco* I. 165. *Pacchiarotti* II. 394. *Fra Paolino* II. 170. 171. *Perugino* I. 433. *Rafael Santi* II. 248. *Cosimo Rosselli* I. 331. *A. del Sarto* II. 199. 203. *Signorelli* I. 413. *Sogliani* II. 179. *Verrocchio* I. 316.
Annunziata. Vorhalle: *Baldovinetti* I. 312. *Fr. Bigio* II. 174. *Correggio* II. 430. *Pontormo* II. 208. *Cos. Rosselli* I. 333. *A. del Sarto* II. 184. 187. Kreuzgang: *A. del Sarto* II. 200.
Badia: *Filippino Lippi* I. 359.
Baptisterium: *Fra Jacopo* I. 88. *Paolo da Verona* I. 316.
Bargello. Magdalenenkapelle: *Giotto* I. 123. *Castagno* I. 282.
Carmine: *Starnina* I. 164. Sakristeikapelle: *L. di Bicci* I. 166. Cappella Brancacci: *Massaccio* I. 292. *Filippino Lippi* I. 360.
Certosa: *Albertinelli* II. 172.
Dom: *Gaddo Gaddi* I. 90. *Uccelli* I. 279.
S. Ambrogio: *Cosimo Rosselli* I. 331. 333.
S. Ansano: *Botticelli* I. 357.
Sta. Apollonia: *A. del Castagno* I. 280.
Sta. Croce: *Giotto* I.131. 133. 139. *Taddeo Gaddi* I. 142. 144. *Agnolo Gaddi* I. 148. *Niccolò di Piero Gerino* I. 152. *Giottino* I. 153. *B. Daddi* I. 154. *A. del Castagno* I. 280. *Pesellino* I. 312. *Mainardi* I. 349.
S. Jacopo di Ripoli: *Botticelli* I. 353.
S. Lorenzo: *Sogliani* II. 178.
S. Marco: *Giotto* I. 139. *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* I. 267. 268. 271. *D. Ghirlandajo* I. 336. *Fra Bartolommeo* II. 161. 162. 166. *Sogliani* II. 178.
Sta. M. degli Angeli: *A. del Castagno* I. 280. *Rid. Ghirlandajo* II. 181.
Sta. M. Maddalena de' Pazzi: *Cos. Rosselli* I. 331. *Perugino* I. 430.
Sta. M. Novella: *Cimabue* I. 91. Cappella degli Spagnuoli: *Taddeo Gaddi* I. 144. *Giottino* I. 154. *Spin. Aretino* I. 158. *Orcagna* I. 160. *Uccelli* I. 277. *Masaccio* I. 301. *D. Ghirlandajo* I. 338. *Filippino Lippi* I. 365. *Bugiardini* II. 177.
Sta. M. Nuova: *Castagno* I. 280. *R. del Garbo* I. 375. *Fra Bartolommeo* II. 157.
S. Martino: *R. del Garbo* I. 376.
S. Miniato: *Cimabue* I. 96. *Spin. Aretino* I. 155.
Monte Oliveto: *Don Lorenzo Monaco* I. 165.
S. Niccolò: *Gentile da Fabriano* I. 215.
Ognissanti: *D. Ghirlandajo* I. 336. *Botticelli* I. 350. *Giotto* I. 139.
S. Onofrio: *Unbek. Künstler* I. 447.
Orsanmicchele: *B. Daddi* I. 154.
S. Salvi: *A. del Sarto* II. 187. 200.
Lo Scalzo: *F. Bigio* II. 176. *A. del Sarto* II. 189. 198.
Sta. Trinità: *Don Lorenzo Monaco* I. 165. *Dom. Ghirlandajo* I. 338.
Sto. Spirito: *Peselli* I. 311. Cap. Nerli: *Filippino Lippi* I. 366. Cap. Corsini: *R. del Garbo* I. 375.
Innocenti: *D. Ghirlandajo* I. 347. *Piero di Cosimo* I. 374.
Uffizien: *M. Albertinelli* II. 171. *Baldovinetti* I. 312. *Fra Bartolommeo* II. 155. 156. 158. 160. 161. 162. 164. 165. 166. 168. *Beccafumi* II. 410. *Giov. Bellini* I. 524. *Bicci di Lorenzo* I. 167. *Fr. Bigio* II. 175. 176. *Bordone* II. 570. *Botticelli* I. 350. 351. 353. 354. 356. 357. *G. Bugiardini* II. 177. *Correggio* II. 418. 421. 425. *L. di Credi* I. 371. 372. 373. *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* I. 272. *Fr. Francia (Raibolini)* I. 452. *D. Ghirlandajo* I. 347. *Rid. Ghirlandajo* II. 180. *Giorgione* II. 491 (2). 499. *Giottino* I. 154. *Fr. Granacci* II. 183. *Lionardo da Vinci* II. 38. 39. 40. 41. 42. 44. 71. 75. 77. 79. 80. 81. *Filippino Lippi* I. 366. 367. *P. Lorenzetti* I. 173. *Lotto* II. 630. *Giov. Man-*

sueti I. 543. *Mantegna* I. 468. 474. *S. Martini* I. 171. *Mazzolino* II. 392. *Michelangelo Buonarroti* II. 88. 139. 140. *Giov. da Milano* I. 143. *Don Lorenzo Monaco* I. 165. *Palma Vecchio* II. 505. *Palmezzano* I. 404. *Parmigianino* II. 442. *Perugino* I. 433. *Pesello* I. 311. *Piero di Cosimo* I. 374. 375. *Piero della Francesca* I. 397. *Seb. del Piombo* II. 150. *Piero Pollajuolo* I. 314. *Pontormo* II. 209. 210. *Rafael Santi* II. 224. 232. 239. 240. 247. 248. 255. 265. 272. 284. 289. 304. 308. 324. 344. 347. *Giulio Romano* II. 363. *Salaino* II. 444. *A. del Sarto* II. 187. 188. 189. 190. 201. 202. 204. 205. 206. *Signorelli* I. 414. 415. *Sodoma* II. 405. *G. A. Sogliani* II. 178. *Tizian* II. 522. 534. 535. 537. 553. 562. 564. *Uccelli* I. 278. *D. Veneziano* I. 283. *Daniele da Volterra* II. 143. *Franc. di Giorgio* I. 384. *Vecchietta* I. 383.
Galerie Pitti: *M. Albertinelli* II. 171. *Fra Bartolommeo* II. 159. 163. 166. 168. 169. *Fr. Bigio* II. 175. 176. *Bonifazio* II. 568. *Bordone* II. 570. *Botticelli* I. 353. 357. *D. Ghirlandajo* I. 347. *Rid. Ghirlandajo* II. 181. *Giorgione* II. 498. 499. *Fr. Granacci* II. 183. *Lionardo da Vinci* II. 62. *Fra Filippo Lippi* I. 306. *Lotto* II. 627. *Michelangelo Buonarroti* II. 135. *Moretto* II. 622. *Perugino* I. 433. *Pinturicchio* I. 444. *Seb. del Piombo* II. 149. 152. *Antonio Pollajuolo* I. 314. *Pontormo* II. 209. *Rafael Santi* II. 228. 248. 249. 251. 278. 286. 289. 337. 338. 339. 341. 348. *A. del Sarto* II. 187. 191. 196. 197. 198. 201. 203. 204. *Savoldo* II. 622. *Tizian* II. 529. 539. 551. 561.
Pal. Antinori: *Rid. Ghirlandajo* II. 180.
Pal. Corsini: *Filip. Lippi* I. 367. *A. da Messina* I. 564. *Rid. Ghirlandajo* II. 179.
Pal. Riccardi: *B. Gozzoli* I. 322.
Pal. Ruccellai: *Fr. Granacci* II. 182.
Pal. Torrigiani: *Pesellino* I. 312. *Filip. Lippi* I. 359.
Pal. Vecchio: *D. Ghirlandajo* I. 336. *Botticelli* I. 350.
Casa Buonarroti: *Pesellino* I. 311.
Foligno.
Pal. del Governo: *O. Nelli* I. 213.
S. Niccolò: *N. Alunno* I. 424.
Forli.
S. Girolamo: *Palmezzano* I. 401.
Frankfurt.
Städel'sche Sammlung: *D. di Bartolo* I. 382. *Giov. Bellini* I. 529. *Botticelli* I. 357. *Caroto* II. 575. *Cima da Conegliano* I. 549. *Fra Giov. Angelo da Fiesole* I. 274. *Fr. Francia* I. 453. *Macrino d'Alba* I. 505. *Ant. da Messina* I. 561. *Moretto* II. 618. *B. de Mutina* I. 200. *Perugino* I. 430. 437. *Pesellino* I. 312. *S. del Piombo* II. 151. 153. *Rafael Santi* II. 218. 265.
Gattonpark.
Bei Lord Warwick: *Lionardo da Vinci* II. 53.
Genf.
Ste. Madeleine: *Fra Bartolommeo* II. 162.
Genua.
S. M. di Castello: *P. F. Sacchi* I. 500.
S. Stefano: *G. Romano* II. 364.
S. Teodoro: *Filippino Lippi* I. 367.
Pal. Brignole: *Bordone* II. 569. 570. *Moretto* II. 620.
Pal. Doria: *Perino del Vaga* II. 361.
Pal. Durazzo: *Tizian* II. 557.
S. Giuliano im Lago d'Orta: *G. Ferrari* II. 464.
Glasgow.
Hamilton-House: *Botticelli* I. 352. *Girol. dai Libri* II. 578.
Gradara.
Kirche: *Giov. Santi* I. 418.
Gubbio.
St. Agostino, Sta. M. Nuova, Sta. M. della Piaggiola: *O. Nelli* I. 212.
Hamptoncourt.
Schloss: *Mantegna* I. 471. *Licinio* II. 603 (2). *Savoldo* II. 622. *Lotto* II. 631.
Holkham-Hall.
Bei Graf Leicester: *Michelangelo Buonarroti* II. 91.
Howard-Castle.
Galerie: *M. Albertinelli* II. 173.
Jesi.
S. Floriano: *Lotto* II. 627.
Minoritenkirche: *Lotto* II. 628.
Kingston Lacy bei Wimborn: *Giorgione* II. 491.
Kopenhagen.
Galerie: *Filippino Lippi* I. 367. *Mantegna* I. 471.
La Bastia.
Kirche: *N. Alunno* I. 424.
La Fratta.
Kirche v. h. Kreuz: *Signorelli* I. 414.
Lago Maggiore.
Pal. Isola bella: *Buttinone* I. 491.
Legnano.
Hauptkirche: *Luini* II. 455.
Leight Court: *Rafael Santi* II. 232. *Giorgione* II. 492.

Leipzig.
Museum: *G. Bugiardini* II. 177.
Lille.
Museum: *Rafael Santi* II. 216. 219. 221. 229. 230. 232. 234. 241. 256. 267. 275. 278. 333. 334. 353.
Liverpool.
Oeffentl. Galerie: *S. Martini* I. 171.
Locarno.
Madonna del Sasso (Wallfahrtskirche): *Bramantino* I. 495.
Lodi.
Dom: *Piazza* II. 623.
Incoronata: *Borgognone* II. 498. *Piazza* II. 623.
London.
Bridgewater-Galerie: *Lotto* II. 627. *Rafael Santi* II. 238. 280. *Tizian* II. 532.
National-Galerie: *M. Basaiti* I. 551. 553. *Giov. Bellini* I. 523. 528. 532. 533. *Bordone* II. 569. *S. Botticelli* I. 354. *J. da Casentino* I. 154. *Catena (V. di Biagio)* I. 550. *Cavazzola* II. 581. *Cima da Conegliano* I. 546. 549. *Correggio* II. 425. 438. *P. di Cosimo* I. 375. *L. Costa* I. 484. *L. di Credi* I. 372. 373. *C. Crivelli* I. 520. 521. 522. *Dosso Dossi* II. 390. *Fr. Francia* I. 450. *P. della Francesca* I. 395. *Garofalo* II. 381. 386. *Giorgione* II. 490. *B. Gozzoli* I. 323. 330. *Justus von Padua* I. 208. *Girol. dai Libri* II. 580 (2). *Fra Filippo Lippi* I. 305. *Filippino Lippi* I. 367. *Lotto* II. 631. *Luini* II. 451. *Mantegna* I. 469. 472. *Melozzo da Forlì* I. 401. *A. da Messina* I. 560. *Michelangelo Buonarroti* II. 87. 136. *Moretto* II. 620 (2). *F. Morone* II. 578. *Pacchia* II. 397. *G. Pennacchi* II. 605. *Perugino* I. 432. 435. *Pesellino* I. 311. *Pinturicchio* I. 444. *Seb. del Piombo* II. 146. *Pisanello* I. 479. *Pollajuolo* I. 314. *Pontormo* II. 210. *Rafael Santi* II. 222. 232. 247. 276. *Romanino* II. 611. *G. Romano* II. 365. *C. Rosselli* I. 333. *G. Schiavone* I. 457. *Tizian* II. 525. 533. 552. *C. Tura (il Cosmé)* I. 482. *Uccelli* I. 278. *Verrocchio* I. 318. *B. Vivarini* I. 515.
British Museum: *Fra Bartolommeo* II. 155. 156. *Lionardo da Vinci* II. 42. 78. *Rafael Santi* II. 218. 234. 333. 335. 352. *A. del Sarto* II. 203. 204.
Kensington Museum: *Rafael Santi* II. 314.
Akademie: *Lionardo da Vinci* II. 60. 62.
Buckingham-Palace: *Giorgione* II. 498.
Galerie Barker: *Botticelli* I. 356. 357. *Signorelli* I. 415. *Pinturicchio* I. 443. *C. Crivelli* I. 522. *Pietro Alemanno* I. 523.
Dudley-House: *C. Crivelli* I. 521. *Tizian* II. 534.
Galerie Ellesmere: *Tizian* II. 534. 538.
Grosvenor-House: *C. Crivelli* I. 522.
Bei Lord Ashburton: *Botticelli* I. 356. *Correggio* II. 421.
Sammlung Baring: *A. da Messina* I. 563.
Sammlung Beaumont: *Giorgione* II. 492.
Sammlung des Lord Cowper: *Tizian* II. 541.
Sammlung Fuller Maitland: *Botticelli* II. 352. *Rafael Santi* II. 220.
Bei Herzog von Devonshire: *Rafael Santi* II. 247.
Bei Herzog von Wellington, Apsleyhouse: *Correggio* II. 430. *Tizian* II. 534.
Bei Lord Malcolm: *Giorgione* II. 634.
Bei Lord Munro: *Rafael Santi* II. 279.
Bei Lord Suffolk: *Lion. da Vinci* II. 50.
Bei Lord Ward: *Rafael Santi* II. 220. 225.
Bei Mr. Layard: *Gentile Bellini* I. 536.
Bei Hrn. Morris Moore: *Rafael Santi* (?) II. 222.
Bei Hrn. W. Mitchel: *Rafael Santi* II. 352.
Bei Lady Eastlake: *Mantegna* I. 468.
Bei Miss Burdett Coutts: *Rafael Santi* II. 237.
Lonigo.
S. Fermo: *Moretto* II. 620.
Loreto.
Cap. del Tesoro: *Melozzo da Forlì* I. 400.
Heil. Kapelle: *Signorelli* I. 405.
Regierungspalast: *Lotto* II. 630.
Lovere.
Sta. Maria: *Ferramola* II. 607.
Lucca.
Dom, Sakristei: *D. Ghirlandajo* I. 348.
Sta. Anna: *D. Ghirlandajo* I. 348.
S. Frediano: *Fr. Francia (Raibolini)* I. 449.
S. Martino: *Fra Bartolommeo* II. 161.
S. Micchele: *Filippino Lippi* I. 366.
S. Romano: *Fra Bartolommeo* II. 161. 167.
Lugano.
Franciskanerkirche: *Luini* II. 457.
Lyon.
Museum: *Perugino* I. 435.
Macerata.
Dom: *Allegretto Nucci* I. 199.
Madrid.
Kgl. Schloss: *Rafael Santi* II. 313.
Museum: *Correggio* (?) II. 425. *Giorgione* II. 493. *Lotto* II. 631. *Seb. del Piombo* II. 149. *Rafael Santi* II. 246. 282. 337. 344. 347. *A. del Sarto* II.

198. 204. *Tizian* II. 522. 533 (2). 536. 541. 555. 556. 557. 561 (2). 562. 563. 564.

Mailand.

Ambrosiana: *M. Basaiti* I. 551. *Beltraffio* II. 446. *Borgognone (Fossano)* I. 496. *Bramantino* I. 495 (2). *Correggio* II. 418. *Dosso Dossi* I. 390. *G. Ferrari* II. 464. *Lionardo da Vinci* II. 38. 53. 59. 60. 72. 77. 79. 80. 81. *Luini* II. 454. 456. *Michelangelo Buonarroti* II. 139. *Moretto* II. 620. *Oggionno* II. 445. *Rafael Santi* II. 265. 272. 315. 331. 352. 356. *Salaino* II. 444. *Savoldo* II. 622. *Sesto* II. 447. *Zenale (Bernardino Martini)* I. 491.

Brera: *Giov. Alamanno* und *Antonio da Murano* I. 218. *N. Alunno* I. 422. *Gentile Bellini* I. 537. *Giov. Bellini* I. 527. 528. *P. F. Bissolo* I. 555. *Bonifazio* II. 567. 568. *F. Bonsignori* I. 480. *Bordone* II. 569. *Bramantino* I. 495. *Fra Carnevale (B. Corradini)* I. 398. *V. Carpaccio* I. 541. *Cima da Conegliano* I. 547. *Correggio* II. 418. *L. Costa* I. 483. *C. Crivelli* I. 521. *V. Crivelli* I. 523. *Dosso Dossi* II. 390. *Gentile da Fabriano* I. 215. *G. Ferrari* II. 468. 475. *F. Foppa* I. 489. *Fr. Francia* I. 449. *Giacomo Francia* I. 453. *Garofalo* II. 382. 384. *Giotto* I. 139. *Lanino* II. 477. *Lionardo da Vinci* II. 53. 59. 71. 72. 80. *Lotto* II. 630. 631 (2). *Luini* II. 452. 454. 455. *Giov. Mansueti* I. 543. *Mantegna* I. 463. *F. Mazzuola* I. 485. *Montagna* I. 477. *Moretto* II. 620 (2). *F. Morone* II. 577. *Oggionno* II. 445. *Palma Vecchio* II. 504. *Pedrini* II. 448. *Piazza* II. 622 (2). 623. *A. Previtali* I. 554. *Rafael Santi* II. 224. 225. *Salaino* II. 444. *Giov. Santi* I. 420. *Sesto* II. 447. *Signorelli* I. 405. *Solario* II. 448. 449. *della Vite (T. Viti)* I. 454. *L. Vivarini* I. 519. *Zenale* I. 490.

S. Ambrogio. Wandmalerei I. 53. *Zenale* I. 491. *Borgognone* I. 499. *G. Ferrari* II. 475. *Luini* II. 453.

Cap. S. Aquilino bei S. Lorenzo: Mosaiken I. 33.

S. Eufemia: *Oggionno* II. 446.

S. Eustorgio: *V. Foppa* I. 489. *Borgognone (Fossano)* I. 497. *V. Civerchio* I. 500.

S. Giorgio in Palazzo: *Luini* II. 453.

S. M. delle Grazie: *G. D. Montorfano* I. 493. *Bramantino* II. 495. *Lionardo da Vinci* II. 55. 177. *Luini* II. 453. *G. Ferrari* II. 475.

S. M. della Passione: *Borgognone (Fossano)* I. 499. *Luini* II. 454. *G. Ferrari* II. 469.

S. M. presso S. Celso: *Borgognone* I. 496. *G. Ferrari* II. 469.

S. Maurizio: *Luini* II. 460.

S. Pietro in Gessate: *Buttinone* I. 493. *G. D. Montorfano* I. 494.

S. Satiro: *Borgognone* I. 498.

S. Sebastiano: *Bramantino* I. 495.

S. Sepolcro: *Bramantino* I. 494. *Pedrini* II. 448.

S. Simpliciano: *Borgognone (Fossano)* I. 498.

Pal. Borromeo: *Pinturicchio* I. 444. *Buttinone* I. 491.

Pal. Litta: *Luini* II. 454.

Pal. Poldi: *Borgognone* I. 499. *Beltraffio* II. 446. *Fra Bartolommeo* II. 159. *Luini* II. 454. *Solario* II. 449 (2).

Casa Trivulzi: *Mantegna* I. 470. *A. da Messina* I. 564.

Bei Duca Melzi: *C. da Sesto* II. 447.

Bei Duca Scotti: *Borgognone* I. 499. *G. Ferrari* II. 464. *Luini* II. 454. *C. da Sesto* II. 447.

Bei Hrn. Frizzoni: *Beltraffio* II. 446.

Bei Hrn. Morelli: *Basaiti* II. 633. *Bellini* II. 634. *Beltraffio* II. 446. *Botticelli* II. 634.

Bei Graf Passalacqua: *Luini* II. 454.

Mainz.

Galerie: *Lorenzo di Credi* I. 372.

Malsesine am Gardasee: *Girol. dai Libri* II. 578.

Mantua.

S. Andrea: *Lorenzo Costa* I. 484.

Herzogl. Palast: *Mantegna* I. 466. *G. Romano* II. 370. *(App. di Troja).*

Palazzo del Te: *Giul. Romano* II. 366 bis 372.

Marcellise bei Verona.

Pfarrkirche: *F. Morone* II. 577.

Matelica.

S. Francesco: *Eusebio di S. Giorgio* I. 447.

Marseille.

Museum: *Perugino* I. 437.

Megognano.

S. Pietro: *Taddeo Gaddi* I. 142.

Meiningen.

Schloss: *Fiesole* II. 634. *T. Gaddi* II. 634. *M. Palmezzano* II. 634. *Luini* II. 634.

Messina.

S. Gregorio: *Antonello da Messina* I. 460.

Modena.

Dom: *Dosso Dossi* II. 390.

S. Pietro: *Dosso Dossi* II. 390. *Romanino* II. 612.

Carmine: *Dosso Dossi* II. 390.
Galerie: *Bianchi* II. 417. *B. Bonascia* I. 457. *Bonifazio* II. 568. *Campi* II. 482. *Cristoforo Canozzi* I. 458. *Caroto* II. 574. *C. da Conegliano* I. 548. *Correggio* II. 441. *Dosso Dossi* I. 390. 391. *F. B. Ferrari* I. 454. *Garofalo* II. 384 (2). *Mocetto* II. 581. *B. de Mutina* I. 200.
Monreale.
Klosterkirche. Mosaiken I. 74.
Montefalco.
S. Fortunato und S. Francesco: *B. Gozzoli* I. 320.
Monte Fiorentino.
Klosterkirche: *Giov. Santi* I. 419. *L. Vivarini* I. 517.
Montemurlo bei Pistoja.
Pfarrkirche: *F. Granacci* II. 183.
Monte S. Giusto bei Ancona: *Lotto* II. 629.
Monte Oliveto bei Siena.
Kloster: *Signorelli* I. 406. *Sodoma* II. 398.
Montepulciano.
Dom: *Taddeo di Bartolo* I. 179.
Monza.
Dom: *Luini* II. 456.
Morbegno.
S. Antonio: *G. Ferrari* II. 472.
München.
Bei Herrn Maillinger: *Paulus de Venetiis* I. 198.
Pinakothek: *M. Albertinelli* II. 173. *Basaiti* I. 550. *Gentile Bellini* I. 537. *Bordone* II. 570. *Botticelli* I. 354. *Cima da Conegliano* I. 546. *L. di Credi* I. 372. *Fr. Francia* I. 449. *D. Ghirlandajo* I. 345. *Giorgione* II. 499. 500. *F. Granacci* II. 183. *Filippino Lippi* I. 366. *Lotto* II. 626. *Pacchia* II. 397. *Palma Vecchio* II. 502. *Perugino* I. 437. *Pordenone* II. 602. *Rafael Santi* II. 220. 229. 236. 245. 279. 289. *A. del Sarto* II. 196. 203. *Tizian* II. 557. *Vecchietta (Lorenzo di Pietro)* I. 383.
Murano.
Dom. Mosaiken I. 78.
S. Cipriano. Mosaiken I. 79.
S. M. degli Angeli: *Pordenone* II. 601.
S. Pietro Martire: *Giov. Bellini* I. 530. *M. Basaiti* I. 553. *Francesco da Sta. Croce* II. 623.
Nancy.
Museum: *Perugino* I. 436.
Neapel.
Dom. Mosaiken im Baptisterium I. 30.
Incoronata. Gewölbmalereien I. 163.
Sta. Chiara: *Giotto* (?) I. 139.
S. Domenico: *A. di Vanni* I. 178. *Flandr. Schule* I. 558. *A. Sabbatini (A. da Salerno)* II. 373.
S. Gennaro de' poveri: *A. Sabbatini (A. da Salerno)* II. 373.
S. Lorenzo Maggiore: *S. Martini* I. 171. *Flandrische Schule* I. 558.
S. Filippo Neri. Sakristei: *A. Sabbatini (A. da Salerno)* II. 373.
S. Severino: *A. Solario (lo Zingaro)* I. 564. *Simone Papa d. ä.* I. 565. Kreuzgang Fresken I. 566.
S. Stefano: *A. di Vanni* I. 178.
Museum: *Fra Bartolommeo* II. 168. *Giov. Bellini* I. 531. *Caravaggio (Caldara)* II. 375. *Correggio* II. 422. 425. *L. di Credi* I. 372. *Garofalo* II. 381. *Girolamo da Sta. Croce* II. 624. *Lotto* II. 626. *Mantegna* I. 464. *Matteo di Giovanni* I. 389. *Moretto* II. 620. *Palma Vecchio* II. 502. *Simone Papa d. ä.* I. 565. *Parmigianino* II. 442. *Seb. del Piombo* II. 149. 152. *Rafael Santi* II. 280. *A. Sabbatini (A. da Salerno)* II. 373. *Andrea del Sarto* II. 202. *Sesto* II. 447. *Sodoma* II. 407. *Tizian* II. 557. 558. 562. 563 (2). *Unbekannter Künstler* II. 357. *A. de Vanni* I. 178. *M. Venusti* II. 141. *Bart. Vivarini* I. 514.
Sammlung Zir: *Antonello da Messina* I. 560.
Novara.
S. Gaudenzio: *G. Ferrari* II. 463.
Dom: *G. Ferrari* II. 464. *Lanino* II. 476.
Oldenburg.
Galerie: *Giorgione* II. 625.
Orvieto.
Dom: *Gentile da Fabriano* I. 215. *Fra Giov. Angelico da Fiesole* I. 274. *Signorelli* I. 407.
Opera del Duomo: *S. Martini* I. 171.
S. Corporale: *Meister Ugolino* I. 209.
S. Giovenale: *Pietro di Puccio* I. 211.
Osopo.
Kirche: *Pellegrino* II. 583.
Oxford.
Sammlung der Universität: *Michelangelo Buonarroti* II. 137. 139. 140. *Andrea del Sarto* II. 200. *Rafael Santi* II. 221. 222. 232. 234. 239. 241. 243. 246. 247. 252. 255. 265. 267. 272. 275. 292. 294. 295. 304. 305. 308. 312. 315. 333. 335. 347. 350. 352. 353 (2). 356.
Padua.
Baptisterium: *Unbekannter Künstler* I. 207.

Cappella S. Felice: *A. da Zevio* und *J. d'Avanzo* I. 201. *Justus von Padua* I. 208.
Cappella S. Giorgio: *A. da Zevio* und *J. d'Avanzo* I. 204.
Galerie: *Boccaccino* II. 480. *Romanino* II. 609. 610.
Galerie Giustiniani: *Tizian* II. 561.
Casa Lazzara: *Fr. Squarcione* I. 456.
Eremitani: *Guariento* I. 208. *Mantegna* I. 459.
Galerie: *Fr. Squarcione* I. 456. *Basaiti* I. 551.
Madonna dell' Arena: *Giotto* I. 124.
S. Antonio: *Giotto* I. 130. *Mantegna* I. 463.
S. Filippo: *Giov. Alamanno* und *A. da Murano* I. 218.
S. Maria in Vanzo: *B. Montagna* I. 477.
Sammlung Cavalli: *A. Previtali* I. 553.
Sammlung Miari: *Ant. da Messina* I. 561.
Scuola del Carmine: *Tizian* II. 536.
" " Santo: *Tizian* II. 514. 525.
Paitone bei Brescia: *Moretto* II. 618.
Palermo.
Martorana. Mosaiken I. 71.
Museum: *Ant. da Messina* (?) I. 563.
Palastkapelle. Mosaiken I. 72.
Schloss. Mosaiken der Sala di Ruggiero I. 76.
Panshanger.
Bei Lord Cowper: *Fra Bartolommeo* II. 167. *Andrea del Sarto* II. 205. *Pontormo* II. 209. *Rafael Santi* II. 236.
Paris.
St. Gervais: *Perugino* I. 435.
Louvre: *M. Albertinelli* II. 172. *N. Alunno* I. 424. *Taddeo di Bartolo* I. 179. *Fra Bartolommeo* II. 156. 161. 162. 166. 169. *Gentile Bellini* I. 536. 539. *Bianchi* II. 417. *Bonifazio* II. 568. *Bordone* II. 570. *S. Botticelli* I. 356. *Bramantino* I. 494. *Bugiardini* II. 177. *Carpaccio* I. 541. *Cimabue* I. 95. *Cima da Conegliano* I. 545. 547. *Correggio* II. 421. 425. 438. 441. *P. di Cosimo* I. 374. *L. Costa* I. 484. *Dosso Dossi* II. 390. *Gentile da Fabriano* I. 215. *Fra Giov. Angelico da Fiesole* I. 272. *Fr. Francia* I. 452. *Raf. del Garbo* I. 376. *Garofalo* II. 381. *D. Ghirlandajo* I. 348. *Rid. Ghirlandajo* II. 179. *Giorgione* II. 493. 495. *Giotto* I. 139. *B. Gozzoli* I. 330. *I. da Imola* II. 377. *Laurentius* I. 198. *Lionardo da Vinci* II. 41 (2). 42 (2). 50. 53. 63. 66. 67. 70. 71. 72 (2). 73. 77. 79 (2). 80 (2). 81 (2). 135. *Fra Filippo Lippi* I. 304. 305. *Lotto* II. 627. *Mainardi* I. 350. *Mantegna* I. 465. 469. *Ant. da Messina* I. 563. *Michelangelo Buonarroti* II. 137. 139. *Moretto* II. 620. *Palma Vecchio* II. 502. *Perugino* I. 432. 437. *Pesellino* I. 312. *Sano di Pietro* I. 386. *Seb. del Piombo* II. 148. *Pontormo* II. 209. 210. *Rafael Santi* II. 221. 223. 243. 246. 247. 251. 265. 275. 277. 287. 295. 315. 324. 331. 333. 337. 341 (2). 345. 347 (2). 352. 355. *G. Romano* II. 364. 365. *P. F. Sacchi* I. 500. *Andrea del Sarto* II. 186. 194. 196. 198. 199. 200. 201. 205. *Sassetta* I. 379. *Signorelli* I. 415. *Solario* II. 449. *Giov. lo Spagna* I. 446. *Tizian* II. 523 (2). 537. 543. 552. 556. 558. 562 (2). *Uccelli* I. 278. 279. *T. Vanni* I. 181. *Verrocchio* I. 318. *Bart. Vivarini* I. 514. *D. da Volterra* II. 143.
Sammlung Reiset: *Botticelli* I. 357. *Palma Vecchio* II. 501.
Beim Herzog von Aumale: *Rafael Santi* II. 236. 243.
Parma.
Baptisterium. Wandmalerei I. 90.
Dom: *Correggio* II. 428.
S. Giovanni: *Correggio* II. 425.
S. Paolo: Correggio II. 423.
Bibliothek: *Correggio* II. 428.
Galerie: *Correggio* II. 430. 433. 435. *Fr. Francia* I. 449. 452. *Cima da Conegliano* I. 548. *Michelangelo Buonarroti* II. 152.
Pavia.
Certosa: *B. Montagna* I. 478. *Borgognone* I. 497. *Macrino d'Alba* I. 502. *Solario* II. 449.
S. Francesco: *Giorgione* II. 499.
S. Giov. Evangelista: *Giac.* und *Giulio Francia* I. 453.
S. Marino: *Pedrini* II. 448.
Perugia.
Akademie: *T. di Bartolo* I. 179. *Piero della Francesca* I. 396.
Dom: *Signorelli* I. 412.
Galerie: *Dom. di Bartolo* I. 381. *Giov. Boccati* I. 391. *Eusebio di S. Giorgio* I. 446. *B. Gozzoli* I. 321. *F. di Lorenzo* I. 425. *Perugino* I. 433. *Fra Giov. Angelico da Fiesole* I. 272. *N. Alunno* I. 422. *B. Buonfigli* I. 424. *F. di Lorenzo* I. 425. *Perugino* I. 435.
Kirche des h. Panicale: *Perugino* I. 432.
Palazzo Pubblico: *B. Buonfigli* I. 424. *F. di Lorenzo* I. 425.
S. Agostino: *Perugino* I. 432.
S. Antonio: *Rafael Santi* I. 232.
S. Francesco al Monte: *Perugino* I. 436.
S. Pietro: *Rafael Santi* II. 215.

S. Severo: *Perugino* I. 432. *Rafael Santi* II. 230.
Casa Baldeschi: *Rafael Santi* II. 224.
Saal des Cambio: *Perugino* I. 430.
Im Besitz der Gräfin Alfani: *Rafael Santi* II. 218.

Pesaro.
S. Francesco: *Giov. Bellini* I. 531.

St. Petersburg.
Ermitage: *Fra Bartolommeo* II. 167. *Bonifazio* II. 568. *S. Botticelli* I. 354. *Correggio* II. 425. *Garofalo* II. 382. 386. *Rid. Ghirlandajo* II. 179. *I. da Imola* II. 378. *Lionardo da Vinci* II. 51. 67. *Licinio* II. 603. *Moretto* II. 617. *Oggionno* II. 446. *l'Ortolano* II. 387. *Pedrini* II. 448. *Seb. del Piombo* II. 150. 152. *Rafael Santi* II. 224. 246. 278. 289. 334. *Sesto* II. 447. *Tizian* II. 537. 557. 558. 562. 563.
Galerie Leuchtenberg: *Giov. Bellini* I. 525. *Lionardo da Vinci* II. 70. *Palma Vecchio* II. 502. *Licinio* II. 602. *Moretto* II. 620. *Lotto* II. 628.
Im Besitz der Kaiserin: *Rafael Santi* II. 218.
Sammlung der Grossfürstin Marie: *Rafael Santi* II. 340.
Sammlung Stroganoff: *Oggionno* II. 446.

Piacenza.
Madonna di Campagna: *Pordenone* II. 598.

Pienza.
Dom: *Vecchietta* I. 383. *Sano di Pietro* I. 386. *Matteo di Giovanni* I. 389.

Pisa.
Akademie: *Bruno di Giovanni* I. 181. *Fr. Traini* I. 182. *B. de Mutina* I. 200. *Sodoma* II. 408. *B. Gozzoli* I. 330.
Camposanto: *B. Buffalmaco* I. 153. *Sp. Aretino* I. 157. *P. Lorenzetti* I. 172. *Fr. Traini* I. 182. *B. Gozzoli* I. 327.
Dom: *Cimabue* I. 94. *G. A. Sogliani* II. 179. *A. del Sarto* II. 202. *Perino del Vaga* II. 361. *Sodoma* II. 408.
Opera del Duomo. Miniaturen: I. 67.
Seminar, Erzbischöfl.: *Fr. Traini* I. 182.
Sta. Caterina: *S. Martini* I. 170. *Fr. Traini* I. 181. *Fra Bartolommeo* II. 162.
Sta. Chiara: *Giunta Pisano* I. 87.
S. Francesco: *Taddeo Gaddi* I. 144. *Niccolò di Piero Gerino* I. 152. *T. di Bartolo* I. 179. *B. di Mutina* I. 200.
S. Paolo di Ripa d'Arno: *T. Vanni* I. 181.
S. Pietro in Grado: *Giunta Pisano* (?) I. 88.
S. Ranieri: *Giunta Pisano* I. 87.

Pistoja.
Dom und Sta. M. delle Grazie: *Lorenzo di Credi* I. 372.
S. Paolo: *Fra Paolino* II. 170.
S. Pietro: *Rid. Ghirlandajo* II. 180.

Poggio a Cajano.
Villa: *Fr. Bigio* II. 176. *A. del Sarto* II. 199. *Pontormo* II. 208.

Ponteranica bei Bergamo.
S. Giov. Battista: *Lotto* II. 628.

Pordenone.
Dom: *Pordenone* II. 595. 600.
Stadthaus: *Pordenone* II. 598.

Prato.
Dom: *Angiolo Gaddi* I. 148. *L. di Bicci* I. 167. *Fra Filippo Lippi* I. 307.
Galerie: *Giov. da Milano* I. 143. *Fra Filippo Lippi* I. 306. *Filippino Lippi* I. 367.
S. Francesco: *N. di Piero Gerino* I. 152 (2).
Sta. Margherita: *Filippino Lippi* I. 367.

Ravenna.
Dom. Baptisterium. Altchristl. Dekoration I. 32.
Palast, Erzbischöfl. Mosaiken der Kapelle I. 44.
S. Apollinare nuovo. Mosaik I. 45.
S. Apollinare in Classe. Mosaiken I. 46.
S. Micchele in Affricisco. Mosaiken I. 40.
S. Nazario e Celso. Mosaiken I. 32.
S. Vitale. Mosaiken I. 40.

Recanati.
S. Domenico: *Lotto* II. 626. 628.

Rimini.
Kirche: *Piero della Francesca* I. 394.

Rom.
Akademie von S. Luca: *T. Viti (della Vite* I. 454.
Capitol: *Giov. Bellini* I. 533. *Garofalo* II. 379. 381.
Galerie Borghese: *Fra Bartolommeo* II. 163. *Bonifazio* II. 568. *Botticelli* I. 353. *Correggio* II. 440. *L. di Credi* II. 39. *Dosso Dossi* II. 390. *Fr. Francia* I. 448. *Garofalo* II. 381. 386. *Giorgione* II. 499. *Mazzolino* II. 392. *Michelangelo Buonarroti* II. 137. *Peruzzi* II. 413. *Rafael Santi* II. 256. 332. *G. Romano* II. 363. 365. *Sodoma* II. 401. *Tizian* II. 530.
Galerie Colonna: *N. Alunno* I. 423. *Bordone* II. 569. *Garofalo* II. 387. *Lotto* II. 626. 631. *Licinio* II. 603. *G. Romano* II. 363. *M. Venusti* II. 141.
Galerie Corsini: *Fra Bartolommeo* II. 168. *Fra Giov. Angelico da Fiesole* I. 273.
Galerie Sciarra: *Garofalo* II. 387. *Licinio* II. 602. *Palma Vecchio* II. 505. *Rafael Santi* II. 342.

Pal. d. Laterans. Mosaiken I. 51. *Giov. Santi* I. 420. *C. Crivelli* I. 521.
Pal. Barberini. Miniaturen: I. 67. *A. del Sarto* II. 202. *Rafael Santi* II. 289. *Palma Vecchio* II. 505. *Tizian* II. 562.
Pal. de' Conservatori: *Peruzzi* II. 412.
Pal. Doria: *M. Basaiti* I. 551. *Giov. Bellini* I. 525. *Bordone* II. 569. *Dosso Dossi* II. 391. *Garofalo* II. 381. *Giorgione* II. 499. *Mazzolino* II. 392. *Seb. del Piombo* II. 152. *Pordenone* II. 601. *Rafael Santi* II. 340. 341.
Quirinal: *M. da Forlì* I. 399. *Fra Bartolommeo* II. 166. *Pordenone* II. 601. *Lotto* II. 628.
S. Agnese: Katakombe I. 18. Mosaik I. 50.
S. Agostino: *Rafael Santi* II. 287.
Sti. Apostoli: *M. da Forlì* I. 399.
S. Calisto. Malerei I. 19. 20.
Sta. Cecilia in Trastevere. Mosaiken I. 52.
S. Clemente. Wandmalerei I. 53. 65. Mosaik I. 68. *Masolino* I. 285. 286.
S. Cosma e Damiano. Mosaiken I. 36. 50.
Sta. Costanza. Mosaiken I. 29. 50.
Sta. Croce in Gerusalemme: *Peruzzi* II. 410. *Pinturicchio* I. 440.
S. Domitilla. Malerei I. 16. 19.
S. Giov. in Laterano. Mosaiken I. 30. 35. 96. Wandgemälde I. 123. *Bart. Vivarini* I. 219. *Rafael Santi* II. 278.
S. Lorenzo. Mosaiken I. 50.
S. Marco. Mosaik I. 52.
S. M. dell' anima: *Giul. Romano* II. 362.
S. M. in Araceli: *Pinturicchio* I. 440.
S. M. in Cosmedin. Mosaiken I. 39.
S. M. in Domnica (Navicella). Mosaiken I. 52.
S. M. Maggiore. Mosaiken I. 34. Mosaik des *J. Torriti* I. 97.
S. M. sopra Minerva. Miniaturen I. 67. *Fil. Lippi* I. 362.
Sta. M. della Pace: *Rafael Santi* II. 306. *Peruzzi* II. 412.
Sta. M. del Popolo: *Pinturicchio* I. 439. *Rafael Santi* II. 333.
S. M. in Trastevere. Mosaiken I. 69. *P. Cavallini* I. 98.
S. Nereo ed Achilleo. Mosaik I. 50.
S. Onofrio: *Lionardo da Vinci* II. 45. *Peruzzi* II. 410.
S. Paolo. Mosaiken I. 34. 36. 96.
S. Peter, Vorhalle: *Giotto* I. 122. Sakristei: *Giotto* I. 123. *M. da Forlì* I. 399. *G. F. Penni* II. 360. *G. Romano* II. 363.
S. Pietro in Montorio: *Seb. del Piombo* II. 149.
S. Ponziano. Katak. Wandmalerei I. 53.
Sta. Prassede. Mosaik I. 51. Sakristei: *G. Romano* II. 364.
S. Priscilla. Malerei I. 18. Wandgemälde I. 21.
S. Pudenziana. Apsismosaik I. 31.
S. Sabina (Basilika auf dem Aventin). Mosaiken I. 35.
S. Teodoro. Apsismosaik I. 50.
Sta. Trinita de' Monti: *Dan. da Volterra* II. 141.
S. Urbano bei Rom. Wandgemälde I. 66.
S. Venanzio. Mosaikbild I. 50.
Vatikan.
Cap. Sistina. Decke: *Michelangelo Buonarroti* II. 96 ff. Altarwand: *Michelangelo Buonarroti* II. 122. *D. Ghirlandajo* I. 337. *S. Botticelli* I. 357. *Signorelli* I. 405. *Perugino* I. 429.
Appartamento Borgia: *Pinturicchio* II. 440.
Galerie: *N. Alunno* I. 422. *Giov. Bellini* I. 524. *C. Crivelli* I. 521. *M. da Forlì* I. 400. *Lion. da Vinci* II. 46. *Moretto* II. 620. *A. Nucci* I. 199. *Perugino* I. 435. *Giov. di Pietro* I. 444. *Pinturicchio* I. 443. *Rafael Santi* II. 221. 256. 282. 350. 353. *Sesto* II. 447. *Tizian* II. 549.
Raum der Tapeten: *Rafael Santi* II. 312 ff.
Stanzen: *Rafael Santi* II. 259.
Stanza della Segnatura: *Rafael Santi* II. 259. *Sodoma* II. 400.
Stanza d'Eliodoro: *Peruzzi* II. 411. *Rafael Santi* II. 290.
Stanza dell' Incendio: *Perugino* I. 432. *Rafael Santi* II. 302.
Loggien: *Rafael Santi* II. 308.
Constantinsaal: *Rafael Santi* II. 353.
Cap. Nicolaus V.: *Fra Giov. Angelico da Fiesole* I. 275.
Cap. Paolina: *Michelangelo Buonarroti* II. 126.
Villa Albani: *Perugino* I. 433. *Salaino* II. 444.
Villa Farnesina: *Peruzzi* II. 411. *Seb. del Piombo* II. 145. *Rafael Santi* II. 324. 326. *Sodoma* II. 402.
Villa Lante: *G. Romano* II. 365.
Villa Madama: *G. Romano* II. 365.
Villa Magliana: *Rafael Santi* II. 324.
Rorai Grande.
Kirche: *Pordenone* II. 596.
Rouen.
Museum: *Perugino* I. 435.
Rovigo.
Galerie: *Giorgione* II. 500. *Licinio* II. 602.
Salerno.
Dom. Miniaturen I. 67.

Saleto.
Pfarrkirche: *Licinio* II. 602.
S. Ansano bei Siena.
Kapelle: *S. Martini* I. 173.
S. Elia bei Nepi.
Kloster: Wandgemälde I. 65.
S. Gimignano.
Collegiata: *B. Gozzoli* I. 326. *D. Ghirlandajo* I. 338.
S. Agostino: *B. Gozzoli* I. 323.
Dom: *T. di Bartolo* I. 179. *Berna (Barna)* I. 177. *Bart. di Maestro Fredi* I. 178.
Pieve: *Piero Pollajuolo* I. 316.
Pal. Pubblico: *Filippino Lippi* I. 367.
S. Vito.
Kirche: *Amalteo* II. 603. *Vecellio* II. 565.
Saronno.
Wallfahrtskirche: *G. Ferrari* II. 475. *Lanino* II. 477. *Luini* II. 456.
Savona.
S. M. di Castello: *Vinc. Foppa* I. 489.
Siena.
Akademie: *Dom. di Bartolo* I. 381. *Beccafumi* II. 409 (2). *S. di Buonaventura* I. 169. *G. Cozzarelli* I. 389. *B. Fungai* I. 390. *Franc. di Giorgio* I. 384. *Benvenuto di Giovanni (B. del Guasta)* I. 385. *Jac. di Mino* I. 177. *Pacchia* II. 395. 397. *Pacchiarotti* II. 394. *S. di Pietro* I. 386. *Sassetta* I. 379. *Signorelli* I. 415. *Sodoma* II. 400. 402. 407.
Carmine: *Pacchiarotti* II. 394.
Dom. Bodenmosaiken I. 380. *Spin. Aretino* I. 158. *Beccafumi* II. 409. *Pietro Lorenzetti* I. 173. *Rafael Santi* II. 224. *Vecchietta* I. 384.
Galerie: *T. di Bartolo* I. 181. *Sodoma* II. 399.
Hospital della Scala: *Pinturicchio* I. 382. *Vecchietta* I. 383.
Kirche der Observanten: *T. di Bartolo* I. 181.
Kirche der Servi: *Coppo di Marcovaldo* I. 98. *T. di Bartolo* I. 179. *Sassetta* I. 379. *B. Fungai* I. 389.
Kloster S. Eugenio: *Sodoma* II. 407.
Libreria (Bibliothek): *Pinturicchio* I. 441.
Pal. Pubblico. Saal der Prioren: *Spin. Aretino* I. 158. Kapelle: *T. di Bartolo* I. 180. Rathssaal: *S. Martini* I. 169. 170. *Sodoma* II. 406. Sala del Consistorio: *Beccafumi* II. 409. Sala del Pace: *Ambr. Lorenzetti* I. 174. Wandgemälde: *Vecchietta* I. 384. Erdgeschoss: *Sano di Pietro* I. 386.
Piazza Tolomei: *Sodoma* II. 407.
Porta Romana: *Sassetta* I. 379.
Porta di San Viene: *Sodoma* II. 407.
S. Agostino: *M. di Giovanni* I. 388. *Perugino* I. 436. *Sodoma* II. 407.
S. Bernardino: *Pacchia* II. 396. *Sodoma* II. 404. *Beccafumi* II. 409.
S. Cristoforo: *Pacchia* II. 395.
Sta. Caterina: *Pacchia* II. 396. *Sodoma* II. 406.
S. Domenico: *Guido da Siena* I. 98. *Sodoma* II. 406. *Benv. di Giovanni (del Guasta)* I. 385. *Girolamo di Benvenuto* I. 386.
S. Francesco: *Ambr. di Lorenzetti* I. 173.
S. Giovanni: *Vecchietta* I. 383. *Benv. di Giovanni (del Guasta)* I. 385. *Pacchia* II. 397.
S. Giovanni e Gennaro: *Sodoma* II. 406.
Sta. M. degli Angeli: *R. del Garbo* I. 375.
S. Spirito: *Fra Paolino* II. 170. *Pacchia* II. 395. *Sodoma* II. 406.
Spedale: *T. di Bartolo* I. 179.
Spello.
S. Andrea: *Pinturicchio* I. 443.
Sta. M. Maggiore: *Perugino* I. 432. *Pinturicchio* I. 440.
Spilimberg.
Castell: *Giov. da Udine* II. 374.
S. Maria: *Pordenone* II. 598.
Spoleto.
Dom: Meister *Solsernus* I. 86. *Fra Fil. Lippi* I. 308. *Filippino Lippi* I. 309.
S. Giacomo: *Giov. lo Spagna.* I. 446.
Stadthaus: *Giov. lo Spagna* I. 446.
Stanstead (Essex): *Rafael Santi* II. 220.
Stuttgart.
Galerie: *Albertinelli* II. 172. *M. Basaiti* I. 553. *Giov. Bellini* I. 525. *V. Carpaccio* I. 541. 542. *Giorgione* II. 498. 499. *Lotto* II. 630. *Melone* II. 481. *Palma Vecchio* II. 502. *Tizian* II. 557. *Paulus de Venetiis* I. 198.
Im Besitz d. Königin: *Garofalo* II. 382.
Susigana.
Pfarrkirche: *Pordenone* II. 594.
Terni.
S. Francesco: *Gozzoli* I. 327.
Todi.
Monte Santo: *Giov. lo Spagna* I. 445.
Torcello.
Dom. Apsismosaik I. 78.
Torre im Friaul.
Kirche: *Pordenone* II. 601.
Tours.
Museum: *Mantegna* I. 465
Travesio.
Kirche: *Pordenone* II. 598.
Trescorre.
S. Barbara: *Lotto* II. 628.

Trevi.
Gemäldesammlung: *Giov. lo Spagna* I. 445.
Treviglio.
S. Martino: *Buttinone* I. 491.
Treviso.
Dom: *P. F. Bissolo* I. 555. *Tizian* II. 543. *Bordone* II. 569. *Pordenone* II. 596. *Amalteo* II. 603. *P. M. Pennacchi* II. 604.
Monte di Pietà: *Giorgione* (?) II. 493. *Pordenone* II. 597.
S. Niccolo: *Giov. Bellini* I. 531. *Savoldo* II. 621.
Façadenfresken: *G. Pennacchi* II. 605.
Trient.
Fürstbischöfl. Schloss: *Dosso Dossi* II. 391. *G. Pennacchi* II. 605. *Romanino* II. 611.
Triest.
Dom: Mosaik I. 79.
Turin.
Dom: *Defendente de Ferrari* I. 505.
Galerie: *Fr. Bigio* II. 175. *Botticelli* I. 353. 357. *Bugiardini* II. 179. *L. di Credi* I. 373. *Defendente de Ferrari* I. 506. *G. Ferrari* II. 466. 476. *Fra Giov. Angelico da Fiesole* I. 274. *Fr. Francia* I. 452. *Gandolfino* I. 505. *Garofalo* II. 382. Priester *Giovanni* I. 502. *Giuseppe Giovenone* II. 477. *Girol. Giovenone* I. 507. *Lanino* II. 476. *Macrino d'Alba (de Alladio)* I. 503. *G. F. Penni (il Fattore)* II. 360. *Rafael Santi* II. 279. *Savoldo* II. 622. *Sesto* II. 447. *Sodoma* II. 407.
Handbibliothek: *Lion. da Vinci* II. 75.
Kunstakademie: *Macrino d'Alba* I. 504.
Museo civico: *Unbek. Künstler* I. 502.
S. Domenico: *Barnab. de Mutina* I. 200.
Udine.
Bischöfl. Palast: *Giov. da Udine* II. 374.
Dom: *Tolmezzo* II. 582. *Giov. Martini* II. 582. *Pordenone* II. 598. *Pellegrino* II. 585. 589.
San Rocco: *Pellegrino* II. 587.
Stadthaus: *Pellegrino* II. 590. *Pordenone* II. 595. *Amalteo* II. 603.
S. Giorgio: *Florigerio* II. 603.
Urbino.
Dom: *Piero della Francesca* I. 397. *Giov. Santi* I. 420. *T. Viti (della Vite)* I. 454.
Galerie: *Giov. Santi* I. 418.
S. Chiara: *Piero della Francesca* I. 397.
S. Sebastiano: *Giov. Santi* I. 420.
S. Spirito: *Signorelli* I. 414.
Vacile.
Kirche: *Pordenone* II. 592.
Valduggia.
Pfarrkirche: *G. Ferrari* II. 472.
Vaprio.
Villa Melzi: *Melzi* II. 444.
Varallo.
Collegiatkirche: *G. Ferrari* II. 464.
Sta. M. delle Grazie: *G. Ferrari* II. 470.
Sacro Monte: *G. Ferrari* II. 471.
Venedig.
Akademie: *Fra Bartolommeo* II. 158. *Basaiti* I. 550. 551. *Gentile Bellini* I. 536. *Giov. Bellini* I. 526. 527. 528. 530. 533. *Jac. Bellini* I. 219. *Boccaccino* II. 480 (2). *Bonifazio* II. 565. 566. 567. *Bordone* II. 569. *V. Carpaccio* I. 539. 541. *Cima da Conegliano* I. 545. 549. *Florigerio* II. 603. 604. *Piero della Francesca* I. 397. *Francesco da Sta. Croce* II. 623. *Garofalo* II. 382. *Giorgione* II. 493. *Giov. da Udine* II. 374 (2). *Laurentius* I. 198. *Lion. da Vinci* II. 71. 75. 77. *Giov. Mansueti* I. 543. 544. *Mantegna* I. 465. *A. da Messina* I. 561. 563. *Michelangelo Buonarroti* II. 139. *Giov.* und *Ant. da Murano* I. 216. 217. *Palma Vecchio* II. 503. *Paulus de Venetiis* I. 197. *Pellegrino* II. 590 (2). *Pordenone* II. 598. 601. *Rafael Santi* II. 221. 222. 224. *Tizian* II. 520. 541. 552. 557. *Bartol. Vivarini* I. 514. 517.
Badia: *Cima da Conegliano* I. 549.
Carmine: *Cima da Conegliano* I. 549. *Lotto* II. 628.
Corpus Domini: *Cima da Conegliano* I. 547.
Galerie Correr: *Basaiti* I. 550. *Giov. Bellini* I. 553. *V. Carpaccio* I. 541. *Giov. Martini* II. 583. *P. M. Pennacchi* II. 604. *Stefanus* I. 198. *C. Tura (il Cosmè)* I. 482.
Dogenpalast: *Giov. Bellini* I. 524. *V. di Biagio (Catena)* I. 549. *Tizian* II. 526. 560.
Galerie Manfrin: *Basaiti* I. 550. *Giov. da Udine* II. 374. *Licinio* II. 602. *Girolamo da Sta. Croce* II. 624. *Lotto* II. 630. *Zoppo* I. 457.
Madonna dell' Orto: *Cima da Conegliano* I. 546.
Pal. Giovanelli: *A. da Messina* I. 564. *Giorgione* II. 494. *Pellegrino* II. 591.
Pal. Reale: *Pellegrino* II. 590.
Redentore: *Luigi Vivarini* I. 519.
del Gesù: *Tizian* II. 556.
Salute, Sakristei: *Basaiti* I. 551. *Tizian* II. 527. *P. M. Pennacchi* II. 604. *G. Pennacchi* II. 605.
S. Eufemia: *Bart. Vivarini* I. 516.

S. Francesco della Vigna: *P. M. Pennacchi* II. 604.
S. Giacomo del Orio: *Lotto* II. 630.
S. Giorgio de' Schiavoni: *V. Carpaccio* I. 540.
S. Giov. in Bragora: *Luigi Vivarini* I. 519. *Cima da Conegliano* I. 546.
S. Giov. Crisostomo: *Giov. Bellini* I. 532. *Seb. del Piombo* II. 144.
S. Giov. Elemosinario: *Tizian* II. 552. *Pordenone* II. 601.
S. Giovanni e Paolo: *V. Carpaccio* I. 539. *Tizian* II. 549. *Mocetto* II. 581. *Lotto* II. 628. *Bart. Vivarini* I. 516.
S. M. Formosa: *Bart. Vivarini* I. 514. *Palma Vecchio* II. 503.
S. M. de' Frari: *Giov. Bellini* I. 529. *Bart. Vivarini* I. 516. *Luigi Vivarini* I. 518. *Licinio* II. 602. *Tizian* II. 547.
S. M. dell' Orto: *Lotto* II. 627.
S. M. della Pietà: *Moretto* II. 619.
S. Marciliano: *Tizian* II. 552.
S. Marco. Mosaiken I. 77. *Paulus de Venetiis* I. 198. *Gentile Bellini* I. 535.
S. Martino: *Girolamo da Sta. Croce* II. 624 (2).
S. Pantaleone: *Giov. Alamanno* und *Ant. da Murano* I. 217.
S. Pietro di Castello: *Basaiti* I. 553.
Scuola di S. Rocco: *Giorgione* II. 492. *Tizian* II. 525. *Pordenone* II. 598.
S. Salvatore: *Giov. Bellini* I. 532. *Tizian* II. 520. 557. *Fr. Vecellio* II. 565.
S. Sebastiano: *Tizian* II. 557.
S. Silvestro: *Girolamo da Sta. Croce* II. 624.
S. Zaccaria: *Giov. Alamanno* und *Ant. da Murano* I. 217. *Giov. Bellini* I. 525. 531.

Vercelli.
Sta. Caterina: *G. Ferrari* II. 464. 473.
S. Paolo: *G. Ferrari* II. 466. *Lanino* II. 476.
S. Cristoforo: *G. Ferrari* II. 466 472.
S. Bernardino: *G. Ferrari* II. 474.

Verona.
Dom: *Liberale da Verona* I. 480. *Tizian* II. 554. *Falconetto* II. 572. *F. Morone* II. 578. *Moro* II. 581.
Galerie: *Pisanello* I. 479. *C. Crivelli* I. 520. *Caroto* II. 575. *Cavazzola* II. 580. 581. *Falconetto* II. 572. *Giolfino* II. 574. *Giov. Mansueti* I. 543.
S. Anastasia: *Unbekannt. Meister* I. 208. *Girol. dai Libri* II. 578.
S. Bernardino: *Giolfino* II. 574. *D. Morone* II. 575. 576 (2).
S. Eufemia: *Caroto* II. 575.
S. Fermo maggiore: *Unbek. Meister* I. 208. *Pisanello* I. 479. *Bonsignori* I. 480. *Caroto* II. 575. *F. Morone* II. 577.
S. Giorgio in Braida: *Caroto* II. 575. *Girol. dai Libri* II. 579. *Moretto* II. 618.
S. M. della Scala: *Giolfino* II. 574.
S. M. in Organo: *Giolfino* II. 574. *F. Morone* II. 577. Sakristei II. 577. *Savoldo* II. 622.
S. Nazaro e Celso. Wandmalerei I. 66. *Falconetto* II. 572. *Cavazzola* II. 580. *Montagna* I. 477.
S. Paolo: *Bonsignori* I. 480.
S. Stefano: *Caroto* II. 575.
S. Zeno: *Mantegna* I. 464. *Moro* II. 581.
Haus bei Ponte delle Navi: *F. Morone* II. 577.
Via San Tommaso: *F. Morone* II. 577.
Strada Porta Vescovo: *F. Morone* II. 577.

Vicenza.
Dom: *Laurentius* I. 198.
Galerie: *Montagna* I. 477. 478. *Cima da Conegliano* I. 545.
Monte Berico: *Montagna* I. 478.
S. Bartolommeo: *Montagna* I. 478.
Sta. Corona: *Montagna* I. 478. *Giov. Bellini* I. 531.
S. Nazaro e Celso: *Moretto* II. 581.
S. Rocco: *Giov. Buonconsiglio (Marescalco)* I. 479.
S. Stefano: *Palma Vecchio* II. 504.

Villa Nuova.
S. Odorigo: *Pordenone* II. 595.

Viterbo.
S. Francesco: *Seb. del Piombo* II. 150.

Volterra.
Dom: *T. di Bartolo* I. 181. *Signorelli* I. 414.
Badia: *D. Ghirlandajo* I. 348. *Botticelli* I. 353.
S. Francesco: *Signorelli* I. 414.
S. Girolamo: *Benv. di Giovanni* I. 385.

Weimar.
Museum: *Jacopo de' Barbari* I. 544. *Lion. da Vinci* II. 73. *Michelangelo Buonarroti* II. 136. 139. *Fra Bartolommeo* I. 161. 169. *Rafael Santi* II. 331.
Im Besitz der Frau Grossherzogin: *Fra Bartolommeo* II. 158. 160. 169. *Lion. da Vinci* II. 59. 78.

Wien.
Albertina: *Fra Bartolommeo* II. 155. *Lion. da Vinci* II. 41. 72 (2). 77. 79. *Michelangelo Buonarroti* II. 91. 137. 139. *Rafael Santi* II. 218. 234. 238. 239. 246. 256. 265. 267. 272. 275. 304. 305. 308. 312. 315. 317. 331.

332. 333. 334. 335. 352 (2). *Andr. del Sarto* II. 200. 204.
Belvedere: *Fra Bartolommeo* II. 162. 169. *Basaiti* I. 551. *Giov. Bellini* I. 525. 534. *V. di Biagio (Catena)* I. 550. *Bonifazio* II. 568. *Bordone* II. 570. *Bugiardini* II. 177. *V. Carpaccio* I. 542. *Cima da Conegliano* I. 547. *Correggio* II. 439. 442. *Giorgione* II. 496. 498. 499. *Licinio* II. 603. *Lotto* II. 629. 631. *Luini* II. 452. *Mantegna* I. 472. *A. da Messina* I. 561. *Moretto* II. 617. *Th. de Mutina* I. 200. *Palma Vecchio* II. 501. 504. 505 (2). *Perugino* I. 433. *Piazza* II. 623. *Pontormo* II. 210. *Rafael Santi* II. 238. 287. *Andr. del Sarto* II. 193. 196. *Tizian* II. 520. 521. 522. 538. 555. 556. 558. 561. 562. 563. 564. *Bart. Vivarini* I. 516. *Luigi Vivarini* I. 518.
Bibliothek. Miniaturen I. 56.
Galerie Czernin: *Giov. Bellini* I. 525.
Galerie Lichtenstein: *Fr. Francia* I. 452.
Kunstakademie: *V. Carpaccio* I. 542.
Augustinerkirche: *Lion. da Vinci* II. 60.

Windsor.
Galerie: *Fr. Bigio* II. 176. *Lion. da Vinci* II. 39 (2). 45. 49. 50. 59. 66. 72 (2). 77. 81. *Melozzo da Forlì* I. 400. *Michelangelo Buonarroti* II. 136. 138. 139. 140. *Rafael Santi* II. 265. 267. 275. 310. 312. 319. 321. 330.

Zerman bei Treviso.
Kirche: *Palma Vecchio* II. 503.

Künstlerverzeichniss.

Alamanno, Giovanni, siehe Murano, Giov. da.
Alba, Macrino d' I. 502.
Albertinelli, Mariotto II. 171.
Alemanno, Pietro I. 523.
Allegri, Antonio, siehe Correggio.
Alladio, de, s. Alba, M. d'.
Alovigi, Andrea, s. Ingegno.
Alunno, Niccolò I. 422.
Alwise, s. Vivarini, Luigi.
Amalteo, Pomponio II. 603.
Andrea da Salerno II. 373.
Ansuino I. 461.
Antonello, s. Messina.
Antonius I. 208.
Aretino, Lorenzo I. 153.
Aretino, Parri I. 158.
Aretino, Spinello I. 153. 155. 196.
Arrigo, Giuliano d' I. 310.
Assisi, Tiberio d' I. 447.
Avanzo, Jacopo d' I. 201. 203. 206.
Baccio della Porta, s. Fra Bartolommeo.
Bagnacavallo II. 375.
Baldovinetti, Alesso I. 312.
Barbarelli, s. Giorgione.
Barbari, Jacopo de' I. 544.
Barna, s. Berna.
Bartolo, Domenico di I. 380.
Bartolo, Taddeo di I. 178.
Bartolommeo, Nerroccio di I. 384.
Basaiti, Marco I. 550.
Bastiani, Lazzaro I. 543.
Battista, Giovanni, s. Cima.
Bazzi, Giov. Antonio (Sodoma) II. 397.
Beccafumi, Dom. (il Meccherino) II. 408.
Bellini, Gentile I. 534.
Bellini, Giovanni I. 523.
Bellini, Jacopo I. 219.
Beltraffio, Giov. Ant. II. 446.
Bembo, Bonifazio II. 478.
Bembo, Gian Francesco II. 481.
Benvenuti, Giambattista II. 387.
Benvenuto, Giov. di (del Guasta) I. 385.
Benvenuto, Girolamo di I. 385.
Berna I. 177.
Betto, di, s. Pinturicchio, Bernardino.
Biagio, Vincenzo di, s. Catena.
Bianchi, Francesco II. 417.
Bicci, Lorenzo di I. 166.
Bicci, Neri di I. 167.
Bigio, Francia II. 173.
Bigordi, Domenico, s. Ghirlandajo, Domenico.
Bissolo, Pier Francesco I. 554.
Boccaccino, Boccaccio II. 478.
Boccati, Giovanni I. 391.
Bonascia, Bartolommeo I. 457.
Bondone, s. Giotto.
Bonifazio II. 565.
Bonizo I. 66.
Bono I. 460.
Bonsignori, Francesco I. 480.
Bonvicino, Alessandro (Moretto) II. 612.
Bordone, Paris II. 568.
Borgognone, Ambrogio I. 495.
Botticelli, Sandro I. 350.
Bramantino (Suardi) I. 494.
Buffalmaco, Buonamico I. 153. 183.
Bugiardini, Giuliano II. 176.
Buonaccorsi, Piero II. 360.
Buonarroti, Michelangelo II. 82 ff.
Buonaventura, Segna di I. 169.
Buonconsiglio, Giovanni I. 478.
Buonfigli, Benedetto I. 424.
Buoninsegna, s. Duccio.
Busi, Giovanni, s. Cariani.
Buttinone I. 489. 491.
Caldara II. 375.
Campi, Galeazzo II. 481.
Campi, Giulio, Antonio u. Bernardino II. 482.
Canozzi, Cristoforo I. 457.
Canozzi, Lorenzo I. 457.

Cariani II. 625.
Caroto, Giov. Francesco II. 574.
Carpaccio, Vittore I. 539.
Carucci, Jacopo, siehe Pontormo.
Casentino, Jacopo de I. 154.
Castagno, Andrea del I. 279.
Catena, I. 549.
Cavallini, Pietro I. 97.
Cavazzola II. 580.
Cima da Conegliano I. 545.
Cennini, Cennino I. 150.
Cimabue, Giovanni I. 90.
Civerchio, Vincenzo I. 500.
Cordelleagi, s. Previtali, Andrea.
Corradini, Bartolommeo, s. Fra Carnevale.
Correggio II. 414 ff.
Corticelli, Giov. Antonio (Pordenone) II. 591.
Cosimo, Piero di I. 374.
Cosmé, il, s. Tura, Cosimo.
Cossa, Francesco I. 482.
Costa, Lorenzo I. 483.
Cozzarelli, Guidoccio I. 389.
Credi, Lorenzo di I. 368. II. 37. 39.
Crivelli, Carlo I. 519.
Crivelli, Vittore I. 523.
Daddi, Bernardo I. 154.
Daniele da Volterra II. 141.
Diana, Benedetto I. 544.
Doni, Paolo, s. Uccelli.
Donizo I. 68.
Donzello, Ippolito I. 565.
Donzello, Pietro I. 565.
Dosso Dossi II. 387.
Duccio I. 99.
Fabriano, Gentile da I. 213.
Falconetto, Giov. Maria II. 571.
Fattore, il, s. Penni.
Federighi, Antonio I. 381.
Feltre, Morto da II. 606.
Ferramola, F. II. 607.
Ferrari, Defendente de I. 505.
Ferrari, Francesco Bianchi I. 454.
Ferrari, Gaudenzio II. 460.
Fiesole, Fra Giovanni Angelico da I. 265.
Filipepi, Alessandro, s. Botticelli.
Fiore, Jacobello del I. 216.
Firenze, Andrea da I. 192.
Florigerio, Sebast. II. 603.
Foppa, Vincenzo I. 487.
Forli, Melozzo da I. 399.
Fossano, da, s. Borgognone, Ambrogio.
Fra Bartolommeo II. 154.
Fra Carnevale I. 398.
Fra Diamante I. 309.
Fra Filippo I. 301.
Fra Jacopo I. 38.
Fra Jacopo de Camerino I. 97.
Fra Paolino II. 170.
Francesca, Piero della I. 392.
Francesco da Sta. Croce II. 623.
Francia, Fr. (Raibolini) I. 447.
Francia, Giacomo I. 453.
Francia, Giulio I. 453.
Francucci, Innocenzo II. 377.
Fredi, Bartolo di I. 178.
Fungai, Bernardino I. 389.
Gaddi, Agnolo I. 148.
Gaddi, Gaddo I. 90.
Gaddi, Taddeo I. 140.
Gandolfino I. 505.
Garbo, Raffaellino del I. 375.
Garofalo II. 378.
Gatta, Don Bartolommeo della I. 416.
Gerino, Niccolo di Piero I. 151.
Ghirlandajo, Benedetto I. 349.
Ghirlandajo, Davide I. 349.
Ghirlandajo, Domenico I. 334.
Ghirlandajo, Ridolfo II. 179.
Giolfino, Niccolò II. 574.
Giorgio, Eusebio di S. I. 446.
Giorgio, Francesco di I. 384.
Giorgione II. 485.
Giotto I. 113.
Giovanni, Priester I. 502.
Giovanni, Benv. di (Guasta) I. 381. 385.
Giovanni, Bruno di I. 181.
Giovanni da Udine II. 374.
Giovanni, Matteo di I. 387.
Giovanni di Niccolo Lutero II. 387.
Giovanni, Stefano di I. 379.
Giovanni Santi I. 417.
Giovenone, Girolamo I. 507.
Giovenone, Giuseppe II. 477.
Girolamo da Sta. Croce II. 624.
Gozzoli, Benozzo I. 318.
Granacci, Francesco II. 181.
Guariento I. 208.
Guasta, Benvenuto del, s. Giovanni, Benvenuto di.
Johannes I. 66.
Johannes von Padua I. 208.
Justus von Padua I. 208.
Ingegno I. 425.
Innocenzo da Imola II. 377.
Lanino, Bernardino II. 476.
Laurentius I. 198.
Libri, Girolamo dai II. 578.
Licinio, Bernardino II. 602.
Lionardo da Vinci II. 33 ff.
Lippi, Filippino I. 358.
Lippi, Fra Filippo, s. Fra Filippo.
Lorenzo, Ambrogio di I. 171. 173.
Lorenzo, Bicci di I. 167.
Lorenzo, Don (Monaco) I. 165.
Lorenzo, Fiorenzo di I. 424.
Lorenzo, Pietro di I. 171.
Lotto, Lorenzo II. 625.

Luciani, Seb., s. Sebastian del Piombo.
Luini, Bernardino II. 450.
Luzzi, Lorenzo II. 606.
Luzzi, Pietro (Morto da Feltre) II. 606.
Mainardo, Bastiano I. 349.
Manni, Giannicola I. 446.
Mantegna, Andrea I. 458.
Mantegna, Francesco I. 476.
Mantegna, Lodovico I. 476.
Mansueti, Giovanni I. 543.
Marcovaldo, Coppo di I. 98.
Marescalco, s. Buonconsiglio, Giovanni.
Margaritone I. 98.
Martini, Bernardino (Zenale) I. 489.
Martini, Giovanni II. 582.
Martini, Simone I. 169.
Martino, Ottaviano di, s. Nelli, Ottaviano.
Martino da Udine (Pellegrino) II. 583.
Marziale, Marco I. 544.
Masaccio I. 285. 290.
Maturino II. 375.
Mazzola, Francesco II. 442.
Mazzolino, Lodovico II. 391.
Mazzuola, Filippo I. 485.
Meccherino, il (Beccafumi) II. 408.
Melone, Altobello II. 480.
Melzi, Francesco II. 444.
Memini, Lippo I. 171.
Messina, Antonello da I. 558.
Michelangelo, s. Buonarroti.
Milano, Giovanni da I. 143.
Mino, Jacopo di I. 177.
Mocetto, Girolamo II. 581.
Monaco, Don Lorenzo I. 165.
Montagna, Bartolommeo I. 476.
Montagna, Benedetto I. 478.
Montorfano, Giov. Donato I. 493.
Morando, Paolo (Cavazzola) II. 580.
Moretto II. 612.
Moro, il (Franc. Torbido) II. 581.
Morone, Domenico II. 575.
Morone, Francesco II. 576.
Moroni, Giov. Batt. II. 621.
Murano, Antonio da I. 216.
Murano, Bartolommeo da (Vivarini) I. 218. 514.
Murano, Giovanni da I. 216.
Mutina, Barnabas de I. 200.
Mutina, Thomas de I. 200.
Nelli, Ottaviano I. 212.
Nicolaus I. 66.
Niccolò, Domenico di I. 380.
Nucci, Allegretto I. 198.
Oderisio, Robertus de I. 163.
Oggione, Marco d' (Oggionno) II. 445.
Orcagna I. 158.
l'Ortolano II. 387.
Pacchia, Girolamo del II. 395.
Pacchiarotti, Giacomo II. 393.
Palma Vecchio II. 500 ff.
Palmezzano, Marco I. 401.
Panetti, Domenico I. 485.
Paolo da Brescia I. 501.
Paola da Verona I. 316.
Panicale, Masolino da I. 285.
Papa, Simone I. 565.
Paris Bordone, s. Bordone.
Parmigianino, il (F. Mazzola) II. 442.
Pauli, Jacobus I. 199.
Pedrini, Giov. (Pietrino) II. 447.
Pellegrino da San Daniele II. 583.
Penni, Giovanni Francesco II. 360.
Pennacchi, Pier Maria II. 604.
Pennacchi, Girol. II. 604.
Perino del Vaga II. 360.
Perugino, Pietro I. 425.
Peruzzi, Baldassare II. 410.
Pesello, s. Arrigo, Giuliano.
Pesellino, s. Stefano, Francesco di.
Piazza, Calisto II. 622.
Pietrino (Pedrini, Giov.) II. 447.
Pietro, Giovanni di I. 387.
Pietro, Giovanni di (lo Spagna) I. 444.
Pietro, Lorenzo di I. 382.
Pietro, Sano di I. 386.
Pinturicchio, Bernardino I. 381. 438.
Piombo, Seb. del II. 144.
Pippi, Giulio, s. Romano.
Pisanello, s. Pisano, Vittore.
Pisano, Giunta I. 86.
Pisano, Vittore I. 479.
Pistoja, Gerino da I. 447.
Pizzolo, Niccolò I. 458. 460.
Polidoro da Caravaggio II. 375.
Pollajuolo, Antonio I. 313.
Pollajuolo, Piero I. 313.
Pontormo, Jacopo da (Carucci) II. 206.
Pordenone, (Corticelli) II. 591.
Previtali, Andrea I. 553.
Puccio, Pietro di I. 196. 210.
Rafael Santi II. 211 ff.
Raibolini, s. Fr. Francia.
Raimondi, Marcantonio II. 334.
Ramenghi, Bartolommeo II. 375.
Ricciarelli, Daniele, s. Daniele da Volterra.
Romano, Giulio II. 362.
Romanino, Girolamo II. 607.
Rosselli, Cosimo I. 330.
Rusuti, Philippus I. 97.
Sabbatini, Andrea II. 373.
Sacchi, Pier Francesco I. 500.
Salai (Salaino) Andrea II. 444.
Santa Croce, Francesco da II. 623.
Santa Croce, Girolamo da II. 624.
Santi, Giovanni I. 417.
Santi, Rafael, s. Rafael.
Sarto, Andrea del II. 183.
Sassetta, s. Giovanni, Stefano di.

Savoldo, G. G. II. 621.
Schiavone, Gregorio I. 457.
Semitecolo, Niccolo I. 198.
Sesto, Cesare da II. 447.
Siena, Guido da I. 98.
Siena, Ugolino da I. 169.
Signorelli, Luca I. 404.
Simon I. 199.
Sodoma (Giov. Ant. Bazzi) II. 397.
Sogliani, Giovanni Antonio II. 178.
Solario, Andrea II. 448.
Solario, Antonio I. 264.
Solsernus I. 86.
Spagna, lo I. 444.
Speranza, Giovanni I. 476.
Spinelli, Parri I. 166.
Squarcione, Francesco I. 456.
Starnina, Gherardo I. 164.
Stefano I. 153.
Stefano, Francesco di I. 310.
Stephanus I. 66.
Stephanus, Pfarrer von St. Agnese I. 198.
Suardi (Bramantino) I. 494.
Tafi, Andrea I. 88.
Tisi, Benvenuto (Garofalo) II. 378.
Tizian II. 506 ff.
Tolmezzo, Domenico da II. 582.
Tommaso, Giottino I. 153.
Torbido, Francesco II. 581.
Torriti, Jacobus I. 96. 97.
Traini, Francesco I. 181.
Tura, Cosimo (il Cosmé) I. 480.
Uccelli, Paolo I. 276.
Udine, Giovanni da II. 374.
Ugolino I. 209.
Vanni, Andrea di I. 178.
Vanni, Turinus I. 181.
Vanucci, Cristoforo I. 425.
Vecellio, Francesco II. 565.
Vecellio, Tizian, s. Tizian.
Vecchietta, s. Pietro, Lorenzo di.
Venetiis, Paulus de I. 197.
Veneziano, Antonio I. 192.
Veneziano, Domenico I. 283.
Venusti, Marcello II. 140.
Verona, Liberale da I. 479.
Verrocchio, Andrea del I. 316.
Vinci, s. Lionardo.
Vincino I. 95.
Vitale I. 199.
Viti, Timoteo (della Vite) I. 453.
Vivarini, Bart., s. Murano, Bart. da.
Vivarini, Luigi I. 517.
Volterra, Daniele da, s. Daniele.
Volterra, Francesco da I. 192.
Ysidorus I. 86.
Zenale, s. Martini, Bernardino.
Zevio, Altichiero da I. 201. 202.
Zingaro, da, s. Solario, Antonio.
Zoppo, Marco I. 456. 460.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lübke, Wilhelm

Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert

Bd.: 2

1879

Coburg, Landesbibliothek -- B I 5/43d
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915258-6